

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA EN ESPAÑA, 1839-1886

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Helena Pérez Gallardo

Bajo la dirección del doctor

Delfín Rodríguez Ruiz

MADRID, 2013

TESIS DOCTORAL

FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

EN ESPAÑA, 1839-1886

VOLUMEN I

HELENA PÉREZ GALLARDO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
(CONTEMPORÁNEO)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DIRECTOR

DR. D. DELFÍN RODRÍGUEZ RUIZ

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
(CONTEMPORÁNEO)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID**

Para Aurora, Antonia, Rodolfo, Antonio y Paris

ÍNDICE

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN.....	PÁG. 1
-------------------	--------

CAPÍTULO 1. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: LOS REFERENTES DE FRANCIA Y GRAN BRETAÑA

1. LA ARQUITECTURA OBJETIVO DE LA CÁMARA	PÁG.25
<i>Introducción. La fotografía de las Bellas Artes.....</i>	PÁG. 25
<i>Por qué fotografiar la arquitectura</i>	PÁG. 33
2.PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA	
<i>Procedimientos de producción fotográfica.....</i>	PÁG. 53
<i>La cámara.....</i>	PÁG. 72
<i>Los formatos fotográficos.....</i>	PÁG.78
<i>El laboratorio fotográfico.....</i>	PÁG. 80
<i>El estudio del fotógrafo.....</i>	PÁG. 85
<i>Procedimientos de reproducción fotográfica.....</i>	PÁG. 95
<i>Cómo fotografiar la arquitectura.....</i>	PÁG. 99
<i>Vistas panorámicas y aéreas.....</i>	PÁG. 109
<i>La fotogrametría</i>	PÁG. 115
<i>La plancheta fotográfica.....</i>	PÁG. 118

CAPÍTULO 2. FOTÓGRAFOS EUROPEOS DE ARQUITECTURA EN EL SIGLO XIX

1. FOTÓGRAFOS DE ARQUITECTURA: PROFESIONALES, AFICIONADOS Y VIAJEROS, HASTA 1860.....	PÁG. 135
<i>Primeros daguerrotipistas y calotipistas aficionados ...</i>	PÁG. 136
<i>Calotipistas profesionales. La Mission héliographique</i>	PÁG. 144
<i>La expansión de la fotografía de arquitectura.</i>	
<i>La escuela romana de fotografía.....</i>	PÁG. 161
<i>La escuela romana de fotografía y su herencia.....</i>	PÁG. 181

2. ESTUDIOS Y PROFESIONALES DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA EN FRANCIA, GRAN BRETAÑA, ALEMANIA E ITALIA A PARTIR DE 1860.....	PÁG. 189
<i>Francia</i>	PÁG. 190
<i>Gran Bretaña</i>	PÁG. 197
<i>Italia</i>	PÁG. 202
<i>Alemania</i>	PÁG. 205

CAPÍTULO 3. LA DIFUSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

1. LAS SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS Y SUS EXPOSICIONES.....	PÁG. 215
2. OTRAS EXPOSICIONES EN LA DÉCADA DE 1850	PÁG.234
3. EL NACIMIENTO DE LAS IMPRENTAS FOTOGRÁFICAS. LOS PRIMEROS ÁLBUMES Y PUBLICACIONES ILUSTRADOS.....	PÁG. 237
4. USOS DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA	
<i>Arquitectos y fotografía</i>	PÁG. 249
<i>Historia de la arquitectura y fotografía</i>	PÁG. 265
<i>La enseñanza de la fotografía</i>	PÁG. 274
<i>La creación de las primeras colecciones</i>	PÁG. 276

CAPÍTULO 4. LA LLEGADA DE LA FOTOGRAFÍA A ESPAÑA

1. LA DIFUSIÓN DEL DAGUERROTIPO Y CALOTIPO.....	PÁG. 293
2. TRATADOS Y REVISTAS DE FOTOGRAFÍA	PÁG. 306
3. REVISTAS PROFESIONALES Y BOLETINES ACADÉMICOS.....	PÁG. 309
4. PRIMEROS DAGUERROTIPOS Y CALOTIPOS EN ESPAÑA.....	PÁG. 312
5. LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS.....	PÁG. 317
6. LA INDUSTRIA FOTOGRÁFICA: PRIVILEGIOS DE INVENCION Y PATENTES FOTOGRÁFICAS.....	PÁG. 330
7. APRENDER FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA.....	PÁG. 339

CAPÍTULO 5. LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA EN ESPAÑA

1.INTRODUCCIÓN.....	PÁG. 359
2. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE ESPAÑA Y EL VIAJE ROMÁNTICO.....	PÁG. 363
3. FOTÓGRAFOS ERUDITOS: IMÁGENES PARA LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO.....	PÁG.407

CAPÍTULO 6. JEAN LAURENT Y LA ESPAÑA MONUMENTAL

1. IMÁGENES PARA LA MEMORIA: LA FIGURA DE CHARLES CLIFFORD....	PÁG. 451
<i>Fotógrafos y aeronautas.....</i>	PÁG. 453
<i>Fotógrafo de la Escuela de Arquitectura.....</i>	PÁG. 458
<i>La creación de un álbum para la memoria.....</i>	PÁG. 461
<i>La comercialización de las imágenes.....</i>	PÁG. 468
<i>El Álbum Monumental de España.....</i>	PÁG. 471
3. JEAN LAURENT Y EL COMERCIO FOTOGRÁFICO EN ESPAÑA.	
<i>De cartonero a fotógrafo.....</i>	PÁG. 474
<i>Laurent y el progreso fotográfico.....</i>	PÁG. 477
<i>El nacimiento de la compañía J. Laurent & Cía.</i>	PÁG.481
3. FOTOGRAFÍA DE LAS OBRAS PÚBLICAS.	PÁG.488
4. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LA FOTOGRAFÍA COMERCIAL	
<i>Fotógrafos comerciales extranjeros de viaje por España.....</i>	PÁG. 492
<i>Fotógrafos comerciales instalados en España.....</i>	PÁG. 495
5. EPÍLOGO. LA DIFUSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA.	
.....	PÁG. 499
<i>Otros usos de la fotografía de arquitectura.....</i>	PÁG. 502

CONCLUSIONES.....	PÁG. 535
--------------------------	----------

BIBLIOGRAFÍA.....	PÁG. 539
--------------------------	----------

TRADUCCIÓN AL INGLÉS.....	PÁG.601
----------------------------------	---------

VOLUMEN II

ANEXO 1. TABLA DESPLEGABLE CON IMÁGENES DE ESPAÑA EN LITOGRAFÍA Y FOTOGRAFÍA, ENTRE 1834 Y 1867.....EN CD ADJUNTO.

CAPÍTULO 1

ANEXO 2. PROCEDIMIENTOS FOTOGRÁFICOS DEL SIGLO XIXPÁG. 1

ANEXO 3. PROCEDIMIENTOS FOTOGRAFICOS DE COLORPÁG. 3

CAPÍTULO 3

ANEXO 4. SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS EUROPEAS EN EL SIGLO XIXPÁG. 5

ANEXO 5. OBRAS EXPUESTAS EN LAS EXPOSICIONES DE LA ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY EN 1858, 1859, 1861PÁG. 7

ANEXO 6. NOËL-MARIE PAYMAL LEREBOURS, *EXCURSIONS DAGUERRIENNES : VUES ET MONUMENTS LES PLUS REMARQUABLES DU GLOBE*, PARÍS, 1840-1843PÁG.79

CAPÍTULO 4

ANEXO 7. RELACIÓN DE LOS PRIVILEGIOS DE INVENCION INSCRITAS, ENTRE 1854-1878, Y CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE PATENTES Y MARCAS DE ESPAÑA (MADRID)PÁG.101

ANEXO 8. RELACIÓN DE PATENTES INSCRITAS, ENTRE 1878 Y 1886, Y CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE PATENTES Y MARCAS DE ESPAÑA (MADRID).....PÁG.105

ANEXO 9. MEMORIA DEL “GRAFOSCOPIO”, APARATO PATENTADO POR ALPHONSE ROSWAG, EN 1882PÁG.109

CAPÍTULO 5

ANEXO 10. JOSEPH DE VIGIER, <i>ALBUM DE SEVILLA</i> , 1851	PÁG. 113
ANEXO 11. EDWARD-KING TENISON, <i>RECUERDOS DE ESPAÑA</i> , 1853	PÁG.121
ANEXO 12. LOUIS DAX D'AXAT, <i>VISTA DE PARIS Y ALGUNAS DE OTROS PUNTOS</i> ,1853	PÁG.129
ANEXO 13. FRÈRES BISSON, <i>CHOIX D'ORNEMENTS ARABES DE L'ALHAMBRA REPRODUITS EN PHOTOGRAPHIE</i> , 1853	PÁG.135
ANEXO 14. NEGATIVOS DE JAKOB A. LORENT, CONSERVADOS EN EL INSTITUT FÜR BAUGESCHICHTE DE KARLSRUHE, 1859.....	PÁG.141
ANEXO 15. LOUIS DE CLERCQ, <i>VOYAGE EN ORIENT</i> , 1859-1860, TOMO VI.....	PÁG.149

CAPÍTULO 6

ANEXO 16. CHARLES CLIFFORD, COPIA TALBOTIPIA DE LOS MONUMENTOS ERIGIDOS EN CONMEMORACIÓN DEL RESTABLECIMIENTO DE S.M. Y LA PRESENTACIÓN DE S.A.R. LA PRINCESA DE ASTURIAS, 1852	PÁG. 159
ANEXO 17. ALBUM MONUMENTAL DE ESPAÑA	PÁG.163
ANEXO 18. ALFONSO ROSWAG, <i>GUIDE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL DU POINT DE VUE ARTISTIQUE, MONUMENTAL ET PITTORESQUE</i> , 1879	PÁG. 203
ANEXO 19. GERMOND DE LAVIGNE, <i>ITINERAIRE DESCRIPTIF, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL</i> , 1857.....	PÁG.271
ANEXO 20. CONDE DE VERNAY, <i>ÁLBUM DE MONTSERRAT</i> , 1862	PÁG.287
ANEXO 21. CHARLES MAUZAISE WEELHER, <i>ÁLBUM DE GRANADA</i> , 1878	PÁG.293
ANEXO 22. AUGUSTE MURIEL, <i>CHEMINS DE FER DU NORD DE L'ESPAGNE. 30 VUES PHOTOGRAPHIQUES DES PRINCIPAUX POINTS DE LA LIGNE</i> , 1864.....	PÁG.309
ANEXO 23. ALFRED ARMAND, <i>INVENTAIRE DES DESSINS, PHOTOGRAPHIES ET GRAVURES</i> , 1895	PÁG.319

INTRODUCCIÓN

«Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución»¹.

Cuando en 1936, Gisèle Freund comenzaba con estas palabras la defensa de su tesis doctoral, la fotografía era considerada un mero instrumento documental sin alma, ni historia y ningún estamento universitario o museístico hasta ese momento se había planteado el papel que este medio de representación gráfica había tenido desde su aparición oficial ante la cámara de diputados francesa en agosto de 1839. *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, de Freund, junto a la *Histoire de la photographie*², de Raymond Lecuyer, -comenzada a redactarse en esos años, pero publicada tras la II Guerra Mundial-, sentaron las bases metodológicas para el análisis de la fotografía contemplándola desde perspectivas hasta entonces sólo aplicadas al resto de las clásicas disciplinas artísticas.

La historia de la fotografía ha sufrido siempre la rémora de ser fruto de la manipulación de una máquina, consideración a la que sin duda contribuyó la obra de Walter Benjamin³ “Pequeña historia de la fotografía” (*Kleine Geschichte der Photographie*⁴) y en lo que la mayoría de los propios historiadores de la fotografía han incidido siempre en sus obras, apartándola de otras posibles lecturas. Esta situación ha producido un retraso en su vinculación a las historias del arte, en su llegada a los museos y en el establecimiento de normas de conservación y restauración particulares, y cuando lo ha hecho, ha sido para detenerse fundamentalmente en la fotografía producida desde el periodo de las vanguardias del siglo XX a nuestros días, obviándose todo el rico periodo anterior que fue el que verdaderamente sentó las bases de su naturaleza y marcó su posterior desarrollo. Poco a poco, comienza a recuperarse y a ser tenida en cuenta la fotografía del siglo XIX al descubrirse, no sólo la información documental que es capaz de aportar, sino también las estrechas relaciones que mantuvo con el arte durante ese periodo y que por voluntad de los artistas permaneció oculta ante los encendidos debates suscitados sobre su práctica.

La irregular documentación existente respecto a la creación de unas obras que nunca tuvieron la importancia de otras artes, su práctica y coleccionismo desde ámbitos particulares y la fragilidad de su conservación debido a por su uso indiscriminado como un arte efímero más, ha dificultado siempre la investigación sobre la fotografía del siglo XIX y la ha llevado durante todo este tiempo, especialmente en nuestro país, a ser estudiada, sobre todo, desde el ensimismamiento de su producción, en torno a recorridos cronológicos, firmas fotográficas o a localizaciones concretas. Gracias, precisamente, al auge de todos estos trabajos, que son fundamentales para recoger los datos objetivos y la evolución de la fotografía como industria, hoy podemos adentrarnos y estudiar las causas de su práctica en nuestro país, en las razones que motivaban la elección de los temas, en su relación con otras disciplinas e incorporarla a los estudios de la historia del arte, al margen de sus particularidades locales o mecánicas.

Edificios y monumentos fueron el principal objeto fotografiado desde el nacimiento del daguerrotipo, sin embargo el número de estudios internacionales que han tratado la relación entre arquitectura y fotografía desde el punto de vista de la influencia de la teoría arquitectónica y artística del momento, son aún escasos, siendo el nuestro, además, el primero dedicado a esta relación en nuestro país.

Historiografía

Las primeras menciones a la fotografía de arquitectura aparecieron en las historias generales publicadas en el siglo XX, citada meramente como un género, junto al paisaje o el retrato, dentro de un recorrido cronológico marcado por las técnicas fotográficas empleadas a lo largo del tiempo, siguiendo los planteamientos ya formulados por los primeros escritos del siglo XIX que teorizaban sobre la evolución de la fotografía, como los de Noël-Marie Lerebours, *Traité de Photographie* (1843), M.A. Gaudin, *Traité pratique de Photographie* (1844), Henry H. Snelling, *The History and Practice of the Art of Photography* (1849)⁵, Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes* (1852)⁶, Auguste Belloc, *Les quatre branches de la photographie* (1853)⁷, Ernest Mayer y Louis Pierson, *La Photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir* (1862)⁸, Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *La photographie, ses origines, ses*

progrès, ses transformations (1869)⁹ y Louis-Alphonse Davanne, *La photographie, ses origines et ses applications* (1879)¹⁰.

En el siglo XX, Lécuyer en *La Histoire de la photographie* (1945) continuaba esta fórmula y construía su libro, profusamente ilustrado, recorriendo la historia de la fotografía a través de las técnicas fotográficas mencionando, brevemente, sus aplicaciones para el registro de la arqueología. Será dentro de esta denominación de “fotografía arqueológica” bajo el que aparezca en la mayoría de libros, dado el volumen de imágenes dedicadas a los monumentos egipcios, romanos, griegos y de Oriente Medio realizadas en el siglo XIX, si bien, nosotros hemos considerado que, antes que monumento y ruina, fueron edificios concebidos como fruto de una cultura determinada y su registro fotográfico obedeció, en la mayoría de los casos como veremos, a una intencionalidad derivada del pensamiento positivista y científico de la época con el fin de construir una historia mundial de la arquitectura, por lo que hemos utilizado el calificativo de “fotografía de arquitectura” y no el de “arqueológica” para estas fotografías, aunque es evidente el uso documental que la fotografía ofrece a esta disciplina auxiliar de la historia que es la arqueología.

Ese mismo planteamiento metodológico para explicar la evolución de la fotografía siguiendo parámetros tecnológicos, fue la continuada por la mayoría de historias elaboradas desde la década de 1950 y 1960, encabezada por la obra imprescindible de Helmut y Alice Gernsheim, *The History of Photography*¹¹, si bien ellos introdujeron una diferenciación cronológica entre un primer periodo en el siglo XIX, de 1830 y 1855, donde se continuaba realizando un recorrido tecnológico de la fotografía, y a partir de ese momento, marcado por el uso generalizado de la técnica del negativo de cristal, comenzaba a narrarse la historia de la fotografía siguiendo corrientes estéticas (realismo, pictorialismo, etc.) hasta llegar a las vanguardias del siglo XX.

También será el esquema seguido por Beaumont Newhall¹², primer historiador del arte que redactará una historia de la fotografía fruto de la exposición monográfica homónima celebrada en el Museum of Modern Art, y por Jean-Claude Legmany, André Rouillé¹³ y Naomi Rosenblum¹⁴, ya en los años ochenta. La fotografía de arquitectura en el siglo XIX aparecía así vinculada al reconocimiento del mundo,

incidiendo en su papel testimonial. Sin embargo, no será hasta la obra de Marie Warner Marien, *Photography. A cultural history*¹⁵, cuando, bajo el epígrafe “La segunda invención de la fotografía”, se produzca un primer análisis de la fotografía, a lo largo de toda su historia, inscribiéndola en su contexto cultural y artístico, siguiendo el camino marcado por Gisèle Freund.

En esa década de los años ochenta es cuando, con el auge de la edición ilustrada y el nacimiento del fenómeno de las exposiciones temporales, comienzan a publicarse catálogos razonados dedicados a fotógrafos y a colecciones con importantes fondos de fotografía de arquitectura.

Francia fue la primera en celebrar exposiciones que recuperaban su patrimonio fotográfico en torno a fondos históricos antes de comenzar la década, como *Invention du XIXe siècle - Expression et Technique - La Photographie*-Collection de la Société française de Photographie (1976)¹⁶, *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle* (1980)¹⁷, ambas organizadas en la Bibliothèque nationale de France por el Conservador de Fotografías, Bernard Marbot, y *La Photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de l'École des Beaux-Arts* (1982)¹⁸ sobre esa colección, pionera junto con la del Victoria and Albert Museum, en reunir fotografías con un destino didáctico ya en el siglo XIX. En 1984, el museo londinense mostraba sus tesoros fotográficos en *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*¹⁹. Comisariada por Mark Haworth-Boot, en ella se descubrió el papel de la arquitectura española en la fotografía decimonónica, ya que esta institución alberga una de las colecciones mas completas sobre este tema.

También se celebró entonces la primera muestra dedicada a la historia de la fotografía en nuestro país, *La fotografía en España hasta 1900*²⁰, comisariada por Luis Revenga y Cristina Rodríguez Salmones en la Biblioteca Nacional, que supuso el comienzo de la sensibilización patrimonial hacia estos materiales y, como señaló Francisco Calvo Serraller en el catálogo “la entrada de la fotografía en los museos ha significado el último acto social de un proceso, cuyas características son ya perfectamente homologables a las que definen a cualquier otro objeto artístico tradicional, con el que comparte las mismas leyes sociales, de producción, distribución y consumo”. Uno de los principales motivos fotografiados durante el siglo XIX en

nuestro país, fue, como puso de manifiesto esta muestra, la arquitectura, aunque en esta ocasión no se entró a analizar este género en profundidad. Con motivo de los 150 años del nacimiento de la fotografía, la Biblioteca Nacional volvió a organizar otra exposición donde mostró una selección de sus fondos, publicando con este motivo el catálogo²¹ completo de su colección, redactado por Isabel Ortega y Gerardo Kurtz.

Las exposiciones en las que monográficamente se trataban las principales técnicas del siglo XIX también fueron descubriendo a los investigadores y al público general nuevas e interesantes obras, como *The Era of the French Calotype* (1982)²², de Janet Buerger, *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870* (1983)²³, de André Jammes y Eugenia P. Andre, coleccionistas especializados en la técnica del calotipo, que reunieron una de las mejores colecciones de fotografía histórica hoy dispersa tras varias subastas²⁴, y *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain* (1984)²⁵, de Bretell y Fluckinger.

Todas estas muestras comenzaron a despertar el interés hacia la fotografía y se inició entonces la publicación de catálogos razonados por autores, que aún continúa, del mismo modo que antes ya se venían realizando de los principales artistas de otras disciplinas y que se han convertido en instrumentos obligados de consulta para la realización de cualquier investigación, siendo, los más recientes los que han comenzado a contextualizar la trayectoria de los fotógrafos, ofreciendo un completo retrato sociológico de su trabajo individual. Algunos ejemplos son *The Photographs of Édouard Baldus: Landscapes and Monuments of France*, de Daniel Malcolm y Barry Bergdoll²⁶, con un capítulo dedicado a la relación entre fotógrafos y arquitectos en el Segundo Imperio, o *Gustave le Gray, 1820-1884*, de Sylvie Aubenas²⁷.

Para analizar el caso español, los principales catálogos razonados publicados hasta ahora, y que hemos tenido en cuenta para nuestro estudio, han sido *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*²⁸, *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*²⁹ y *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*³⁰, junto a historias de la fotografía locales como *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*³¹, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*³², *Imágenes en el*

*tiempo: un siglo de fotografía en La Alhambra*³³ y *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*³⁴.

Gracias a los catálogos monográficos, en los últimos años se ha producido, además, una revisión de las atribuciones y de los recorridos tecnológicos siguiendo planteamientos nacionales, que han redescubierto nuevos autores y obras, comenzando la sistemática construcción de un verdadero inventario general de obras realizadas en el siglo XIX. Entre estas obras destacan *Le Daguerreotype français. Un objet photographique* (2003)³⁵, de Dominique Reaulx, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860* (2007), de Roger Taylor y Larry Shaaf y *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)* (2011)³⁶, de Sylvie Aubenas, de especial interés para el estudio de fotógrafos extranjeros que visitaron nuestro país en el siglo XIX.

Pero, sin duda, los libros que nos introdujeron en el estado de la cuestión objeto de nuestra tesis fueron los específicamente dedicados a la fotografía de arquitectura³⁷. Bajo esta denominación nos encontramos ante un grupo de publicaciones con una clara falta de homogeneidad, pero complementarios entre sí. Marcados por el mismo signo de las obras generales, unos seguían recorridos cronológicos por autores y otros se centraban en descripciones tecnológicas, a los que se unieron los catálogos de exposiciones monográficas. De nuevo, debe señalarse que la mayoría de la bibliografía existente está focalizada hacia el estudio de la producción de fotografías de arquitectura realizadas en el siglo XX.

Una de las particularidades en la construcción de la historia de la fotografía de cualquier género, es la variedad de disciplinas de las que proceden sus autores, entre los que hay coleccionistas (André Jammes), químicos (Michel Frizot), historiadores contemporáneos (André Rouillé), historiadores del arte (Beaumont Newhall, Aaron Scharf), conservadores (Mark Haworth-Boot), bibliotecarios (Bernard Marbot, Sylvie Aubenas) y por supuesto, fotógrafos (Helmut Gernsheim) y arquitectos (Eric de Maré). Esta concentración de profesionales ha enriquecido, sin duda, las posibilidades de lecturas de la fotografía y su papel cultural, porque una de las cuestiones que plantea precisamente esta tesis doctoral es comprobar la vinculación existente entre los mecanismos técnicos específicos de la fotografía de

arquitectura en el siglo XIX, que son los que determinan su apariencia, y su relación con las formas que respondieron a las necesidades científicas, culturales y sociales que le fueron requeridas.

Por otra parte, los textos redactados por fotógrafos especializados en arquitectura resultan de especial interés por familiarizar al lector en torno a conceptos técnicos, al modo de mirar y a cómo componer los encuadres y puntos de vista, según la finalidad de las imágenes.

En ese sentido, Helmut Gernsheim autor de *Focus on Architecture and Sculpture* (1949)³⁸, aporta la primera monografía contemporánea en la que, a través de pequeños epígrafes, junto a cuestiones técnicas, describe algunos aspectos históricos en común entre la fotografía y la arquitectura, con menciones a la Architectural Photographic Society o a autores concretos como Charles Clifford, Frederick Evans o Ernest Marriage. La fotografía de arquitectura era, como fotógrafo profesional, una de sus especialidades y pasiones, lo que le llevó a colaborar con instituciones como el Warburg Institute o a reunir la primera gran colección de fotografía histórica, con la que salvó de su desaparición un considerable número de valiosas piezas, como *Vista desde una venta*, en Gras, una de las primeras heliografías de Nicéphore Niépce, realizada en 1826.

También Eric Samuel de Maré aunó en su libro, *Photography and architecture* (1961)³⁹, su experiencia como arquitecto y fotógrafo y quiso llegar, según sus propias palabras, a tres tipos de lectores, los amateurs que quisieran saber más de fotografía, los arquitectos y estudiantes que podrían aprender a fotografiar para sus propios estudios y para cualquiera que quisiera contemplar bellas imágenes. Así, articuló su libro en dos partes: la primera, denominada *Ends*, en la que tras una breve explicación sobre el origen de la fotografía de arquitectura, a través de ejemplos ilustrados contenidos en el mismo volumen, y realizados por él mismo, explicaba cómo debía fotografiarse cada estilo arquitectónico. En la segunda parte, titulada *Means*, describía el funcionamiento de la cámara, las películas y objetivos, dando consejos de cómo utilizarlos. Fue la primera obra destinada a explicar desde una amplia perspectiva, cómo debía realizarse una fotografía de arquitectura y para qué podía utilizarse.

Familiarizar a los fotógrafos con el lenguaje de la arquitectura fue, junto a los consejos de carácter técnico, la principal misión de todos estos textos redactados por especialistas. Joseph W. Molitor en *Architectural Photography* (1976)⁴⁰, fue mucho más concreto al introducir, tras el habitual recorrido por cámaras, lentes y películas, las pautas que debían seguirse para fotografiar la arquitectura en función de sus materiales (piedra, metal, plástico, madera) y de su tipología (vistas urbanas, oficinas, escuelas, iglesias, residencias, bancos, tiendas, fábricas), para finalizar describiendo los diferentes usos de la fotografía de arquitectura.

La llegada de la era digital modificó los manuales fotográficos al uso, que se convirtieron en manuales informáticos centrados en meras instrucciones para la manipulación posterior de las imágenes, dejando de tener interés el papel de la cámara fotográfica, ya que los programas existentes pueden modificar y falsear hoy día cualquier fotografía.

También en el ámbito de las exposiciones, desde la década de los ochenta, se han venido organizando muestras monográficas sobre la fotografía de arquitectura, si bien, han estado siempre centradas en colecciones concretas y cuyos catálogos se articulan fundamentalmente en torno a los autores presentes en ellas.

De este modo el Centro Canadiense de Arquitectura celebró, en 1982, *Photography and architecture, 1839-1939*⁴¹, en la que mostraba los mejores ejemplos producidos por los fotógrafos presentes en su colección cuyo catálogo, editado por Richard Pare, seguía la misma estructura expositiva. Fue una primera recopilación de los principales autores de este género, aunque entonces la trayectoria de muchos de ellos fuera aún un misterio. Esta muestra tuvo continuidad en *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation* (1989)⁴², con un espacio dedicado a la fotografía de arquitectura y a su forma de representar las transformaciones de la ciudad industrial. También en París, se había celebrado una exposición dedicada a este tema, *L'Architecture en représentation* (1985)⁴³, en la que se analizaba el papel de la fotografía como forma de registro del pasado y su función auxiliar en el campo de la restauración.

Otras interesantes exposiciones que dieron a conocer fondos nunca vistos hasta entonces, lo que además impulsó las labores de conservación y restauración de muchas de ellos, fueron ‘*This Edifice is Colossal*’ - *19th-century Architectural Photography* (1986)⁴⁴, celebrada en el International Museum of Photography de la George Eastman House, y *Photographier l’architecture, 1851-1920* (1994)⁴⁵, en la que se mostró una breve selección de entre los cientos de miles de fotografías conservadas en la Collection du Musée des Monuments Français, hoy en la Mediathèque de l’Architecture et du Patrimoine. Recientemente, destacan *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina* (2000)⁴⁶, con fondos del archivo italiano Alinari, *Vues d’architectures. Photographies des XIX et XX siècles* (2002)⁴⁷, que realiza un selecto recorrido por los grandes nombres de la fotografía de arquitectura y *Photographie für Architekten* (2011)⁴⁸, obra meramente ilustrada con los fondos del Architekturmuseum de Múnich.

Al margen de los textos técnicos y de los catálogos de exposiciones, las historias y ensayos dedicados a la relación entre ambas disciplinas son también un ejemplo de lo anteriormente reseñado sobre el tan variado origen del que parten las propuestas bibliográficas existentes sobre nuestro tema.

Por otro lado, en 1957, los bibliotecarios Henri Bramsen, Marianne Brons y Bjorn Ochsner publicaban, a propósito del inventario de los fondos de fotografía de arquitectura de la Biblioteca Real de Copenhague y de la Real Academia danesa, la obra *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*⁴⁹, en cuya introducción reclamaban la necesidad de estudiar este tipo de materiales desde un punto de vista cultural, mas allá de la técnica, con el fin de explicar la demanda que existió hacia este tipo de imágenes desde los orígenes mismos de la fotografía.

Sin embargo, habría que esperar treinta años para que comenzaran a publicarse ese tipo de estudios. En buena parte de ellos, el siglo XIX era una etapa a la que se aludía someramente, debido, en la mayoría de los casos, a la dificultad de acceso a los materiales de estudio y a la múltiple variedad de sus lugares de localización (archivos administrativos, bibliotecas, colecciones particulares, reales, etc.) ya que, a diferencia de otro tipo de obras, la fotografía carece de unidad

en su tratamiento de conservación, lo que, sin duda, viene determinado por el fin para el que estuvo realizada.

Junto a obras en las que se construye una historia de la fotografía de arquitectura de forma exclusivamente visual, como en *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, (1990)⁵⁰ o *Building with light: the international history of architectural photography* (2004)⁵¹, realizada a partir de los fondos conservados en el Royal Institute of British Architects por Robert Elwall, han sido, sobre todo los historiadores del arte y la arquitectura los que se han adentrado mas a fondo en las tipologías, evolución, influencias y puntos de encuentro y desencuentro en la fotografía de arquitectura a lo largo de su historia, destacando por número la obra de autores italianos, entre los que se encuentran el fotógrafo e historiador Italo Zannier, el historiador de la arquitectura Giovanni Fanelli y la historiadora del arte Marina Miraglia.

Italo Zannier, primer profesor universitario italiano en impartir historia de la fotografía, es uno de los más prolíficos autores en esta materia del mundo. A lo largo de su vida ha publicado cerca de 500 textos sobre la fotografía de viajes, identificando el género de la *veduta* al de la fotografía de arquitectura, cuestión justificada al ser Italia, como veremos, uno de los principales motivos objeto de la mirada a través de la cámara de viajeros y eruditos desde el nacimiento de la fotografía. En el libro *Architettura e fotografia*⁵², en cambio, Zannier realizará un breve recorrido por la historia de esta relación, para detenerse, en los instrumentos y métodos para fotografiar la arquitectura actualmente.

Fanelli y Miraglia, en cambio, sí han profundizado en el ámbito del siglo XIX y han establecido ciertas claves en la evolución de la mirada sobre la arquitectura, desde la *veduta* a la fotografía. Ambos participaron, junto a otros autores, en el libro *Fotografia e architettura* (2004)⁵³, que reunía distintas reflexiones en torno a la fotografía panorámica, la obra de autores como Mimmo Jodice o las formas de representación de la arquitectura fascista.

En la más reciente obra de Fanelli, *Storia della fotografia di architettura* (2009)⁵⁴, su autor plantea una historia general de este género hasta el siglo XX, a través de un recorrido cronológico que vincula a sus

distintos usos, como el periodo inicial del siglo XIX que considera exclusivamente motivado por la necesidad documental. Si bien ésta será una de las principales funciones, su autor no contempla, con la importancia que merece, que muchas de las obras producidas en este periodo entraron en pugna directa con los grabadores y pintores de este mismo género y los artículos de época llegaron a calificarlas como verdaderas obras de arte, expuestas al público del mismo modo que paralelamente se hacía con la pintura en los Salones oficiales, como veremos. La concepción artística de la fotografía de arquitectura no es planteada por Fanelli sino hasta la llegada de las vanguardias del siglo XX.

La cuestión de la “*veduta* fotográfica” y su reconstrucción filológica, ha sido, en cambio, la línea de investigación llevada a cabo por Marina Miraglia, cuyos estudios principales ha recopilado recientemente en *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento* (2012)⁵⁵.

Por último, debemos mencionar el trabajo de Micheline Nilsen, historiadora del arte y conservadora del Snite Museum (universidad de Nôtre Dame), *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*⁵⁶, en la que su autora reflexiona sobre la temática de las imágenes que conserva el museo y de las que realiza un examen socio-cultural sobre el origen de su creación en torno a la noción de lo pintoresco, la conservación histórica o el nacionalismo, y *Nineteenth-century Photographs and Architecture*⁵⁷, volumen colectivo editado por Nilsen, en el que, a modo de ejemplos nacionales concretos se muestra la variedad de objetivos y necesidades que tuvo la fotografía de arquitectura en el siglo XIX, en el que colaboramos con el artículo *Spanish architecture seen by foreign photographers of the 19th century*.

Metodología

Los planteamientos metodológicos para el estudio de la fotografía y su relación con la arquitectura en la bibliografía que acabamos de mencionar, contemplan desde el análisis de las características puramente técnicas a los recorridos filológicos, pasando por los biográficos, siendo pocos los que atraviesan las líneas del puro análisis tecnológico para estudiar las consecuencias del uso de una técnica u otra en los aspectos formales o los que, además de realizar un

detallado inventario de imágenes, las vinculan al momento cultural en el que fueron creadas.

Tras el análisis de todas ellas y ante la inexistencia, además, de cualquier estudio pormenorizado previo, y para el caso español, nos planteamos que nuestra metodología debería intentar explicar las cuestiones técnicas y su responsabilidad sobre las formas producidas. También debía responder a las razones que motivaron la elección de los edificios y monumentos a fotografiar, para concluir cual fue el destino principal de todas esas fotografías. Es decir, se trata de dar respuesta al cómo, cuándo, quién, porqué y para qué se produjo fotografía de arquitectura en España, porque sólo respondiendo a estas preguntas puede llegarse a realizar un estudio lo más completo y panorámico posible sobre este género en nuestro país, dar las claves de su posterior desarrollo y establecer sus puntos de conexión con la historia del arte.

Así, *Fotografía y Arquitectura en España (1839-1886)* persigue analizar y exponer las relaciones entre ambas disciplinas desde la fecha oficial de la creación de la fotografía hasta el fallecimiento del fotógrafo de origen francés, Jean Laurent, por ser la figura que, a través de su firma comercial, ejemplificó de forma excepcional todas las posibles vías de desarrollo que la fotografía de arquitectura alcanzaría en el siglo XIX.

Para poder comprender y contextualizar el papel de la representación de la arquitectura por medio de la fotografía en España, consideramos que en el primer capítulo era necesario desarrollar las cuestiones relativas a explicar el por qué surge la necesidad de reproducir las obras de arte en Europa y, en particular, la arquitectura, por medio de la fotografía y cuáles fueron los procedimientos e instrumentos técnicos que se utilizaron para ello, ya que conocer cómo era su funcionamiento explica una parte de las características de la forma, número, utilidad y difusión de la obra fotográfica.

A pesar de la existencia de descripciones técnicas en otras publicaciones, la posible originalidad aportada en este primer capítulo, *Fotografía y arquitectura: los referentes de Francia y Gran Bretaña*, estriba en la descripción pormenorizada de cómo se fotografiada la arquitectura y, junto a las técnicas puramente fotográficas, cómo hubo también algunos procedimientos que fueron utilizados especialmente por

arquitectos, restauradores e historiadores de la arquitectura en el siglo XIX. Además, en nuestro intento de mostrar la rica variedad de los puntos de relación existentes entre fotografía y arquitectura, llamamos la atención sobre un muy significativo aspecto nunca analizado en la bibliografía existente, como es el de los estudios fotográficos, en ocasiones proyectados o realizados por célebres arquitectos como Hécctor Horeau, en Londres y París.

Las fuentes utilizadas para este primer capítulo proceden de revistas, tratados técnicos y artículos especializados publicados, en Francia y Gran Bretaña, todos en la época en la que nuestra tesis se inscribe y que nunca habían sido traducidos al castellano, de cuya labor nos hemos encargado a lo largo de todo este estudio. También hemos incluido otros textos que aunque publicados, no habían sido vinculados al ámbito de la fotografía, como ocurre con algunas cartas de Federico de Madrazo, que fue privilegiado testigo del hallazgo del daguerrotipo cuando se encontraba en París en 1839.

En *Fotógrafos europeos de arquitectura en el siglo XIX* se ha reunido a todos los fotógrafos que de forma significativa realizaron fotografía de arquitectura en Francia, Gran Bretaña y Alemania, citando tanto a los pioneros aficionados, como a los profesionales. Este amplio recorrido supone la creación del primer repertorio de autores en este género, al margen de colecciones o técnicas utilizadas, forma en la que habitualmente han sido expuestos en la historiografía anterior, como hemos visto.

Nuestra labor de estudio para este capítulo no ha consistido exclusivamente en labores de recopilación biográfica y bibliográfica, ya que también hemos realizado labores de investigación que nos permiten dar a conocer datos hasta ahora incompletos de algunos de estos autores, como es el caso del denominado príncipe Girón de Anglona, personaje confuso y vinculado a la Escuela Romana de Fotografía y al que hemos podido identificar como Pedro Téllez-Girón, XII duque de Osuna, del que se desconocía su importante papel en la historia de la fotografía, tanto como introductor del daguerrotipo a Cuba, como por su vinculación al círculo de calotipistas romanos.

Una vez recorridos los procedimientos, técnicas y fotógrafos, abrimos un capítulo dedicado a *La difusión de la fotografía de arquitectura*, para poder explicar cómo fueron utilizadas este tipo de imágenes, para qué y por quien y así intentar comprender la naturaleza de este género, su dimensión en la sociedad y el nivel de aceptación y uso en los ámbitos profesionales de la arquitectura.

Entre las sociedades y exposiciones especializadas del siglo XIX, hemos querido resaltar el papel de la Photographic Architectural Association ya que en ella la arquitectura española estuvo presente desde época temprana.

Con este capítulo cerraríamos el espacio dedicado a exponer el nacimiento y posterior desarrollo del género de la fotografía de arquitectura en Europa, paso que consideramos imprescindible en nuestro planteamiento para así poder contextualizar y valorar su presencia en nuestro país.

En el primer capítulo dedicado a España, *La llegada de la fotografía a España*, no pretendíamos escribir tanto una historia de la fotografía, como definir y resaltar aquellos aspectos hasta ahora no valorados suficientemente en la bibliografía fotográfica de nuestro país, sobre todo los relacionados con la arquitectura, examinándolos en desarrollo paralelo al que hemos realizado en los primeros capítulos y así poder definir su significado frente al trabajo realizado en Europa. Los estudios fotográficos diseñados por arquitectos de renombre, como Ricardo Velázquez Bosco o Manuel Aníbal Álvarez -cuyos dibujos hemos dado a conocer aquí-, junto al nacimiento de la industria fotográfica, manifestada a través de los privilegios de invención y patentes fotográficas, todos recogidos en el volumen de anexos documentales, son también nuevas aportaciones de este trabajo.

Una vez expuestas las características de la práctica fotográfica en nuestro país en el siglo XIX, planteamos el desarrollo de un capítulo dedicado a *La fotografía de arquitectura en España*, articulado en función del uso para que las imágenes fueron tomadas, siguiendo un recorrido cronológico por sus autores. La fotografía, como ya señaló Freund, es fruto de una sociedad determinada, en un momento preciso, y ello explica, para el caso español, las particularidades de su evolución en nuestro país durante el siglo XIX que fue, sobre todo,

como demostramos, importador de fotógrafos profesionales y exportador de imágenes, no sólo bajo el espíritu del Romanticismo, que parecía ser el único vehículo de transmisión de la imagen de España, sino que también veremos, además, cómo las fotografías no serán fruto exclusivo de la necesidad de continuar alimentando el imaginario romántico, sino que otros objetivos documentales, históricos y artísticos también estuvieron en el origen de muchas de estas obras.

Aunque las imágenes litografiadas de nuestro país cuentan con una amplia bibliografía en torno a su difusión en la cultura del romanticismo y vinculada al ámbito del costumbrismo y la literatura, no ocurre así en la misma medida con las imágenes de arquitectura en el siglo XIX y mucho menos en su relación con la fotografía, cuando, precisamente pondremos en evidencia en este estudio, las imágenes de monumentos sacadas directamente de la fotografía o inspiradas en ellas, estuvieron presentes en obras tan relevantes en la difusión de la imagen romántica y artística como *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré* o *Recuerdos y bellezas de España*, de Francisco Javier Parcerisa.

En éste capítulo, además, se han identificado obras hasta ahora erróneamente atribuidas, como las de John Gregory Crace, se han localizado álbumes desaparecidos, como el del vizconde Louis de Dax d'Ayat, se han dado a conocer álbumes hasta ahora conservados en bibliotecas reales, como el de Charles Clifford para la reina Victoria y se ha identificado la procedencia de los motivos fotografiados, como es el caso de las imágenes del álbum de los hermanos Bisson, hasta ahora consideradas piezas originales de La Alhambra y que, en realidad, eran vaciados de yeso de la colección de Girault de Prangey.

Además de analizar los aspectos objetivos y biográficos que rodearon la práctica de este género, nuestra tesis estudia también las fotografías de arquitectura española realizadas hasta 1860, tanto en sus características técnicas, como formales, para poder dar respuesta a nuestro planteamiento inicial de cómo, cuándo, quién, porqué y para qué se produjo fotografía de arquitectura en España. La determinación de la fecha de 1860 viene dada por la apertura en ese momento de un gran número de estudios locales en cada región de España y por la generalización de procedimientos fotomecánicos que

se dedicaron a explotar el imaginario ya establecido hasta ese momento, y definido en esta tesis, multiplicando por miles la producción de fotografías, lo que requeriría de estudios pormenorizados para cada edificio y autor.

Para facilitar la exposición visual de este capítulo incorporamos una tabla desplegable, en el volumen II de anexos documentales, en la que se ordenan geográficamente los edificios fotografiados y cronológicamente según la producción de distintos autores, pudiendo seguirse así el recorrido por la construcción de la imagen de la arquitectura española, desde su origen en las litografías de David Roberts a su posterior influencia en las obras de Doré y Davillier.

Una vez analizadas todas estas cuestiones, dedicamos un último capítulo a la figuras de Charles Clifford y Jean Laurent, quienes mejor representaron el papel de fotógrafo de arte en el siglo XIX, reflejando a la vez en sus obras la imagen romántica, científica y comercial de nuestro país. La *España monumental de Charles Clifford y Jean Laurent* es la materialización completa del perfil biográfico y profesional, en especial de Jean Laurent, fruto las constantes aportaciones que han empeñado buena parte de nuestra investigación a lo largo de los años.

La amplia difusión de este tipo de imágenes, independientemente de si fueron tomadas con carácter de souvenir, documental o científico, generó una importante demanda que fue nutrida por estudios profesionales. En este capítulo, al igual que se hizo para el caso europeo, se ha recogido a todos los fotógrafos que realizaron fotografía de arquitectura de forma profesional. Como se verá, la presencia de fotógrafos extranjeros fue determinante en España, instalándose algunos definitivamente, como Charles Clifford, que trabajará al tiempo de otros fotógrafos españoles que, en mucha menor medida que sus homónimos extranjeros, se dedicaron a la fotografía de arquitectura.

Acompaña a este primer volumen de la tesis doctoral, un segundo en el que, a través de anexos documentales, hemos incluido textos, álbumes completos inéditos y nunca contemplados, e inventarios de colecciones que muestran la difusión de las fotografías de arquitectura española realizadas en el siglo XIX presentes en instituciones tan

importantes como la Harvard University o la Bibliothèque nationale de France.

Para poder cumplir nuestro objetivo ha sido necesario recopilar imágenes, álbumes y publicaciones históricas conservadas en instituciones públicas y privadas, analizarlas y establecer sus puntos de conexión y para ello debíamos, además, documentar a sus autores, su biografía, métodos de trabajo, trayectoria profesional y relaciones culturales.

Como señalábamos al principio de esta introducción la falta de homogeneidad en la consideración y conservación del material fotográfico y la necesidad de estudiar diversas fuentes documentales, nos llevó a consultar personalmente un amplio número de fototecas, archivos públicos y particulares, museos, colecciones, bibliotecas, hemerotecas y librerías, tanto nacionales como extranjeras, entre las que se encuentran el Archivo de Villa de Madrid (AVM), el Archivo Histórico de Protocolos (AHP), el Archivo General de la Administración (AGA), el Archivo del Museo del Prado (AMP), el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (ARASF), el Archivo General de Palacio (AGP), la Real Biblioteca (RB), el Archivo Histórico Nacional (AHN), el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (AHOEPM), la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Hemeroteca Nacional de España (HNE), el Museo Municipal de Madrid (MMM), la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (BGHUCM), el Archivo Ruiz-Vernacci del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (FUN), la Bibliothèque nationale de France en París (BNF), el Musée d'Orsay de París (MO), el Institut national d'Histoire de l'Art de París (INHA), el Centre des Archives diplomatiques de Nantes (CADN), los Archives de la Ville de Paris (AVP), el Institut national de la Protection industrielle de París (INPI), los Archives municipales de Nevers (AMN), el Musée de Langres (ML), la Société française de Photographie de París (SFP), la National Archives de Kew (NA), los Royal Archives and Collection de Windsor (RA y RC), el National Media Museum de Bradford (NMM), la Royal Photographic Society (RPS), el Victoria and Albert Museum de Londres (VAM), la British Library de Londres (BL), el

Ashmolean Museum de Oxford (AM), el Archivo Alinari de Florencia (Alinari), el Istituto per la Gráfica de Roma (IG), el Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI), el Deutsches Museum (DM), el Institut für Baugeschichte der Universität de Karlsruhe (IBUK), el centre Canadien d'Architecture de Montreal (CCA) y el Metropolitan Museum de Nueva York (Met).

En este sentido, queremos agradecer la ayuda prestada por todo su personal, en quienes hemos encontrado siempre una gran colaboración y disponibilidad para poder realizar nuestro trabajo, así como a los profesores y especialistas que nos han ayudado en la realización de esta tesis doctoral, especialmente a Amaya Rico, Esther Las Heras, Pilar Robres, Mónica Carabias, Amelia Aranda Huete, Concha Herrero, Isabel Ortega, Asunción Domeño, Teresa Moreno, Fernando García, Sylvie Aubenas, Hélène Bocard, Marc Durand, Larry Schaaf, Anthony Hamber, Micheline Nilsen, Ashley C. Givens, Erika Lederman, Ruth Kitchin, Emanuela Sesti, Ulrich Maximilian Schumann y a mis compañeros del Departamento de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid.

La realización de esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la constante presencia y apoyo de mi director de tesis doctoral, el profesor Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz.

¹ FREUND, Gisèle, *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, edición facsimil, París, Christian Bourgois éditeur, 2011, pág. 3.

² LECUYER, Raymond, *Histoire de la Photographie*, París, Baschet & Cie, 1945.

³ BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982; BENJAMIN, Walter, "Petite histoire de la photographie", en *Études photographiques*, n° 1, monográfico, 1996 y BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, en *Die Literarische Welt*, 7º año, n° 38, 18 septiembre, págs. 3-4; n° 39, 25 septiembre, págs. 3-4 et n° 40, 2 octubre 1931, págs. 7-8.

⁵ SNELLING, Henry H., *The History of the Art of Photography or the Production of Picture through the Agency of Light*, Nueva York, G.P. Putnam, 1849. (Reed.: Hastings on Hudson, N.Y., Morgan & Morgan, 1970).

⁶ FIGUIER, Louis, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, París, Langlois et Leclercq, 1852.

⁷ BELLOC, Auguste, *Les quatre branches de la photographie, Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer*, París, edición del autor, 1853.

⁸ MAYER, Ernest y Louis PIERSON, Louis, *La Photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, París, Hachette, 1862.

-
- ⁹ BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, L. Danel, 1869.
- ¹⁰ DAVANNE, Louis-Alphonse, *La photographie, ses origines et ses applications*, [conferencia del 20 de marzo de 1879 en la Sorbonne], París, Gauthier-Villars, 1879.
- ¹¹ GERSHEIM, Alice y Helmut, *The History of Photography*, Oxford University Press, 1955.
- ¹² NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964. [Trad. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983].
- ¹³ LEMAGNY, Jean-Claude, y ROUILLÉ, André, *Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1986. [Trad. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988].
- ¹⁴ ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, Nueva York/Londres/París, Abbeville press, 1986.
- ¹⁵ MARIEN, Mary Warner, *Photography. A cultural History*, Nueva Jersey, Pearson, 2002.
- ¹⁶ MARBOT, Bernard, *Invention du XIXe siècle - Expression et Technique - La Photographie*, Collection de la Société française de Photographie, París, Bibliothèque nationale de France, 1976.
- ¹⁷ MARBOT, Bernard y NAEF, Weston J., *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle: 180 chefs-d'oeuvre du département des Estampes et de la Photographie*, París, Bibliothèque nationale de France, 1980.
- ¹⁸ VV.AA., *La Photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de L'École des Beaux-Arts*, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1982.
- ¹⁹ HAWORTH-BOOTH, Mark (ed.), *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*, Londres, Victoria & Albert Museum/Apterture, 1984.
- ²⁰ REVENGA, Luis y RODRÍGUEZ SALMONES, Cristina (eds.), *La fotografía en España hasta 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- ²¹ KURTZ, Gerardo y ORTEGA, Isabel (coords.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, El Viso, 1989.
- ²² BUERGER, Janet E., *The Era of the French Calotype*, Rochester, International Museum of Photography, 1982.
- ²³ JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- ²⁴ SOTHEBY'S, *La Photographie, Collection Marie-Thérèse Et André Jammes Catalogue of sale*, París/Nueva York, Sotheby's, 1999.
- ²⁵ BRETTELL, R., y FLUCKINGER, R., *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain*, Boston, Godine, 1984.
- ²⁶ DANIEL, Malcolm R. y BERGDOLL, Barry, *The Photographs of Édouard Baldus*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994.
- ²⁷ AUBENAS, Sylvie (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, París, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2002.
- ²⁸ FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1999.
- ²⁹ VV.AA., *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada, Patronato de La Alhambra, 2007.
- ³⁰ FONTANELLA, Lee, *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- ³¹ NARANJO, Joan, *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunwerg, 2000.
- ³² MULET, María José, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*, Madrid, Lunwerg, 2001.
- ³³ VV.AA., *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en La Alhambra, Granada*, Patronato de La Alhambra, 2002.

-
- ³⁴ GONZÁLEZ, Ricardo, *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- ³⁵ REAULX, Dominique de (dir.), *Le Daguerreotype français. Un objet photographique*, París, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2003.
- ³⁶ AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.
- ³⁷ Las obras del siglo XIX en las que se habla de las relaciones entre fotografía y arquitectura las hemos considerado parte del objeto de nuestro estudio y por ellos son citadas en el *Capítulo 1* de esta tesis doctoral.
- ³⁸ GERSHEIM, Helmut, *Focus on Architecture and Sculpture, An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture*, Londres, The Fountain Press, 1955.
- ³⁹ DE MARÉ, Eric Samuel, *Photography and architecture*, Nueva York, Praeger, 1961.
- ⁴⁰ MOLITOR, Joseph W., *Architectural Photography*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1976.
- ⁴¹ PARE, Richard (ed.), *Photography and architecture, 1839-1939*, Montreal, Centre canadien d'architecture, 1982.
- ⁴² BLAU, Eve y KAUFMAN, Edward (eds.), *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1989.
- ⁴³ VV.AA. *L'Architecture en représentation*, París, Ministère de la Culture, 1985.
- ⁴⁴ SOBIESZEK, Robert A., *'This Edifice is Colossal'-19th-century Architectural Photography*, Rochester, International Museum of Photography, 1986.
- ⁴⁵ MONDENARD, Ann de, *Photographier l'architecture, 1851-1920*, París, Musée National des Monuments Français, 1994.
- ⁴⁶ BELLI, Gianluca, FANELLI, Giovanni y MAZZA, Barbara, *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina*, Florencia, Alinari, 2000.
- ⁴⁷ VV. AA., *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles*, Grenoble, Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- ⁴⁸ NERDINGER, Winfried (ed.), *Photographie für Architekten*, Múnich, Architekturmuseum, 2011.
- ⁴⁹ BRAMSEN, Henri, BRONS, Marianne y OCHSNER, Bjorn, *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*, Copenhagen, Thaning and Appel, 1957.
- ⁵⁰ ROBINSON, Cervin y HERSCHMAN, Joel, *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, Nuevo York, Mit Press, 1990.
- ⁵¹ ELWALL, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography*, Londres, Royal Institute of British Architects/ Merrell, 2004.
- ⁵² ZANNIER, Italo, *Architettura e fotografia*, Roma, Laterza, 1991.
- ⁵³ VV.AA., *Fotografia e architettura*, Florencia, Angelo Pontecorboli editore, 2004.
- ⁵⁴ FANELLI, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Roma, Laterza, 2009.
- ⁵⁵ MIRAGLIA, Marina, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milán, Granco Angeli, 2012.
- ⁵⁶ NILSEN, Micheline, *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*, Visual Culture in Early Modernity Series, Londres, Ashgate Publishing, 2011.
- ⁵⁷ NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Farnham, Ashgate, 2013.

CAPÍTULO 1. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: LOS REFERENTES DE FRANCIA Y GRAN BRETAÑA



ANÓNIMO, Cámara oscura representada en *Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics*", s.XVII.

1. LA ARQUITECTURA OBJETIVO DE LA CÁMARA

Introducción. La fotografía de las Bellas Artes



CARLE VAN LOO,
Retrato con cámara oscura, 1764.

Las investigaciones que dieron lugar al nacimiento de la fotografía tenían como objeto reproducir la realidad y ayudar en la creación de obras de arte. El nexo de unión entre Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) y Fox Talbot (1800-1877), los considerados “padres” de la fotografía, fue precisamente buscar un procedimiento que les permitiera reproducir por medio de la cámara oscura las imágenes de la realidad sin necesidad de dibujarlas. Su uso se convertirá, además en fundamental como fuente de inspiración y estudio para los artistas del siglo XIX.

Para la formación de los teóricos e historiadores del arte, en toda su complejidad y extensión, y de los propios artistas, la fotografía representaba, “a priori”, la realidad de los objetos fotografiados tal como eran, ya que los métodos empleados anteriormente (grabado, litografía,...) poseían cierta “libertad artística” añadida por parte de sus creadores, llegando a ser consideradas obras de arte en sí mismas. La ilustración fotográfica permitió, por otra parte, acercar el conocimiento de lugares remotos, edificios, paisajes y obras de

arte de los museos más importantes del mundo a toda la sociedad que las podía comprar y contemplar cómodamente. François Arago (1786-1853), principal valedor del daguerrotipo, ya lo adelantó al afirmar, en la presentación oficial del daguerrotipo en agosto de 1839, que "la fotografía iba a democratizar el arte"¹, sobre todo si tenemos en cuenta que éste primer procedimiento fotográfico no fue protegido por la ley de patentes francesa para que así, todo el mundo pudiera practicarlo².



PIERRE-LOUIS PIERSON, *Retrato de la duquesa de Castiglione*, 1863-66.

La popularización del arte a través de la fotografía, la entrada masiva en los salones, los viajes, son todos elementos que habrían de contribuir a una nueva filosofía en el pensar y en el sentir que darían el definitivo empuje al desarrollo científico de la fotografía, que en pocos años veía cómo las técnicas para fotografiar se solapaban unas sobre otras: el daguerrotipo, calotipo y colodión se utilizaron sucesivamente en un margen de apenas quince años.

Hay que resaltar, además, una condición determinante en el nacimiento y desarrollo de la fotografía y su rápida expansión, que se debió, sin duda, al origen aristocrático, fundamentalmente, de quienes primero la practicaron y principalmente la consumieron. Este medio de producción técnica de imágenes se convirtió en vehículo y garantía de los valores sociales y los ideales de la burguesía liberal, en cuanto al realismo y a la popularización de las imágenes³. Hasta entonces los medios de representación (dibujos, pintura, litografía,...) se producían gracias a la mano de un artista, pero la fotografía era realizada por "la luz, que pinta, dibuja"⁴ accesible a las manos menos expertas y donde la ciencia y la tecnología tomaba las riendas de su producción, lo que evidenciaba la total ruptura con la mentalidad artesana del antiguo régimen. Exhibir el triunfo burgués, representar su poder y civilizar por medio de la fotografía, fue la misión primordial que este extracto social le otorgó desde su nacimiento.



Autorretrato del duque de Orleans, 1905.

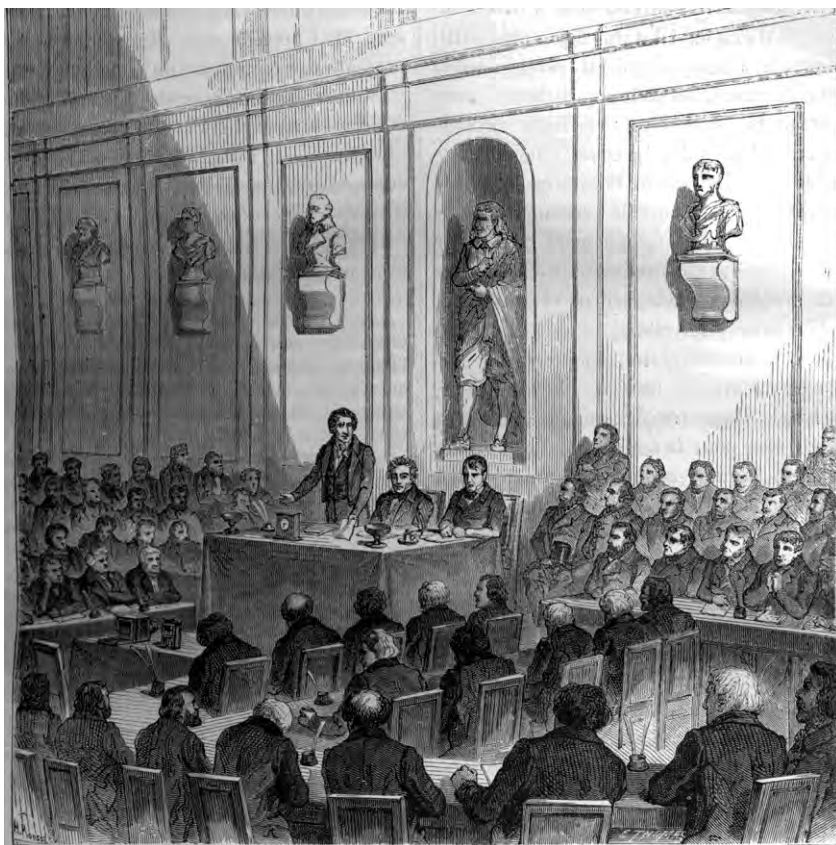
Además, será la burguesía la que posea los medios para adquirir los aparatos, la formación para poder investigar sobre los procedimientos y el tiempo necesario para practicarla. La fotografía se convirtió, así en un complemento idóneo de la nueva sociedad industrial que quería, como antes lo habían hecho nobles y príncipes, viajar y coleccionar como forma de evidenciar su nuevo estatus social, sirviendo la fotografía para confirmarlo. El origen burgués, e incluso nobiliario, de los pioneros de la fotografía y de los primeros fotógrafos será una condición habitual en todos ellos, incluido también el caso español.

Aunque Niépce, Daguerre y Talbot fueron personas cercanas al medio artístico, no debe olvidarse que la presentación del daguerrotipo, primer procedimiento fotográfico, se realizó ante la Academia de Ciencias de París. Acontecimiento que, si bien contó con la presencia de artistas y académicos de bellas artes, tuvo una connotación científica y tecnológica que habría de jugar un papel en su contra a la hora de ser reconocida su condición artística. La fotografía se debate desde su nacimiento, como ha señalado François Brunet, entre su valor institucional de servicio o instrumentación para la conservación patrimonial y una realidad técnico-práctica⁵. La aparición de un nuevo medio de reproducir la naturaleza y la realidad mediante una máquina, contemporánea del de las primeras vanguardias artísticas que revolucionaron el panorama artístico, hicieron que la fotografía, para críticos, académicos y numerosos artistas, no pudiera aspirar a ser más que una útil “herramienta” de la astronomía, la investigación científica, la arqueología o la pintura durante sus primeros pasos.

Cuando el 3 de julio de 1839, François Arago⁶ defendió ante la Cámara de Diputados la adquisición para el Estado francés del procedimiento fotográfico del daguerrotipo era consciente del alcance que tendría el nuevo invento para el arte. Diputado de los Pirineos Orientales y director del Observatorio de París, Arago presentó el daguerrotipo en una sesión de la Academia de las Ciencias celebrada el 19 de agosto de 1839, a la que fueron invitados los miembros de la Academia de Bellas Artes.

En su discurso, describió con detalle el proceso del daguerrotipo y preconizó los adelantos que éste podría acarrear en los campos de

la astronomía, la biología, el arte o la arqueología: “*¿Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían una veintena de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podía llevar a buen fin ese trabajo inmenso. El artista ha de encontrar en el nuevo procedimiento un precioso auxilio, y el propio arte se verá democratizado gracias al daguerrotipo*”⁷. Daguerre afirmaría también que con su invento pretendía “*dar un nuevo impulso a las artes (...) y, lejos de perjudicar a los artistas, les resultará sumamente beneficioso (...) el daguerrotipo no es un simple instrumento para dibujar del natural (...) sino que da a la naturaleza el poder de reproducirse*”⁸.



François Arago en la sesión del 19 de agosto ante la Academia de Ciencias.

En el momento en el que la naturaleza podía reproducirse y multiplicarse hasta el infinito, la fotografía se convirtió en un tesoro de la realidad que había sido impulsado por la conciencia del conocimiento exhaustivo que la *Enciclopedia* de Denis Diderot y Jean D’Alembert había promovido. La idea de archivo, de registro completo de todas las formas de arte, de ciencia, de historia, de vida, movió a los fotógrafos a atraparla en álbumes, colecciones y

archivos de manera casi compulsiva, desde su nacimiento hasta nuestros días.

Las reacciones a favor y en contra del nuevo invento no se hicieron esperar y levantaron encendidos debates en los que la función documental era la única admitida para la fotografía. Las pretensiones de entrar en el panteón de las bellas artes pronto encontraron las airadas respuestas de artistas y críticos, a pesar de utilizarla en numerosas ocasiones y frecuentar los salones de célebres fotógrafos como Disderi o Nadar. Artistas como Eugène Delacroix dejaban claro que la pintura *componía* y la fotografía *tomaba* y que además borraba cualquier jerarquía posible dentro de la composición artística porque “lo accesorio era tan capital como lo principal”⁹. Transcribir sin elegir, es lo que determinará su función documental como mera reproductora de las artes, tal como defendieron Delacroix, Planche o Baudelaire. Frente a las palabras del crítico Jules Janin (1804-1874), que consideró que el daguerrotipo “*está destinado a popularizar entre nosotros, y a poco coste, las más bellas obras de arte, de las que ahora sólo tenemos reproducciones costosas e inexactas; antes de mucho tiempo (...) podremos mandar a nuestros hijos a los museos y decirles: dentro de tres horas me tienes que traer un cuadro de Murillo o de Rafael*” (*L’Artiste*, 1839)¹⁰. Las incisivas caricaturas de Maurisset, Daumier, Theodor Hosemann o Grandville, en las que numerosos aficionados recorrían las calles de París cargados con complejos y enormes equipos “fotográficos”, evidenciaban la postura compartida por la mayor parte de la intelectualidad francesa de la época¹¹.

Litografía de THÉODORE MAURISSET, titulada “La Daguerrotipomanía”, publicada en *La Caricature*, en diciembre de 1839.



Entre los comentarios más expresivos, se encontraban los de Charles Baudelaire. En su crítica del Salón de 1859, veinte años después del nacimiento de la fotografía, llegó a afirmar que esta técnica se había convertido en el refugio de pintores frustrados y fruto del gusto extendido en el público por la pintura realista: *"el gusto exclusivo de lo Verdadero (tan noble cuando está limitado por sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello (imagino una bella pintura, y se puede adivinar fácilmente la que imagino), nuestro público sólo busca lo Verdadero. (...) En materia de pintura y escultura, el Credo actual de las gentes de mundo, sobre todo en Francia, es éste: Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (...). De este modo, la industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto. Un Dios vengador cumplió su deseo de la multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces se dice: Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!) el arte es la fotografía.*

(...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiado perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracteriza no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza.

(...) Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o corrompido totalmente. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el album del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno en que el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!"¹².

Los debates ocuparon sesiones en las academias, artículos en la prensa, en estudios artísticos y salones burgueses, pero el triunfo de la fotografía era imparable. Los artistas la emplearon como fuente en composiciones, escenarios o figuras y, a pesar de tener grandes detractores, las imágenes y los cuadros de grandes pintores inspirados en fotografías, bien tomadas por ellos mismos o por conocidos fotógrafos, evidencian su valor sugestivo. Para la formación de los historiadores y teóricos del arte y de los propios artistas, la fotografía representaba la realidad tal como era, ya que los métodos empleados anteriormente –el grabado o la litografía– estaban necesariamente realizados con cierta subjetividad, como evocaciones e interpretaciones, en ocasiones muy particulares, por parte de los grabadores, constituyendo obras de arte en sí mismas.



Izq., EUGÈNE DELACROIX, *Odaliska*, 1857. De., EUGÈNE DURIEU, *Estudio de figura*, 1855.

“*El arte se iba a democratizar*”, no sólo por la capacidad de poner al alcance de cualquiera las obras de arte, los avances técnicos o la historia misma, sino porque, además, la democratización se producía en la misma imagen fotográfica en la que no existía jerarquía alguna y “*lo accesorio era tan capital como lo principal*”, palabras de Delacroix que bien definían a la propia pintura realista, a la que en muchas ocasiones los críticos ante los cuadros de Gustave Courbet (1819-1877) calificaban despectivamente como de ‘daguerrotipos’.

Nunca superados los debates sobre si la fotografía podía ser un arte o no, los fotógrafos decimonónicos, sin embargo, siempre

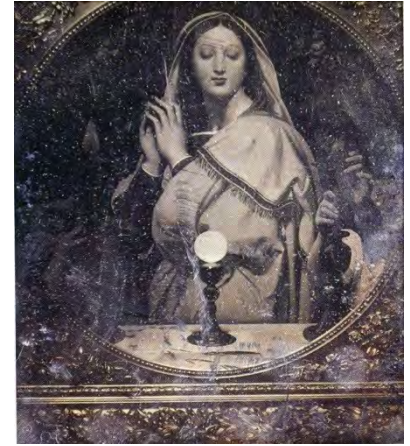
tuvieron claro que existían diferentes categorías en función de la intencionalidad de su trabajo. El fotógrafo Henry Peach Robinson¹³ estableció, claramente, tres divisiones ya en 1889: artística, científica e industrial.

Según él, en la división artística, *“el trabajo aspira solamente a dar placer estético, y el artista sólo desea producir obras de arte. Tales obras pueden ser juzgadas únicamente por artistas adiestrados, y sus aspiraciones y envergadura sólo pueden ser plenamente apreciadas por estos artistas adiestrados. Sólo los fotógrafos calificados mediante una instrucción artística y su obra pertenecen a esta clase. Sólo ellos son artistas. En esta categoría se incluyen los artistas originales, fotgrabadores de primera y los creadores de bloques tipográficos cuyo objetivo consiste en reproducir en facsímil todas las cualidades artísticas de obras de arte originales. Tales fotógrafos deberán recibir instrucción artística, como lo han hecho los mejores”*.

La división científica, tiene como objetivo *“investigar los fenómenos de la naturaleza, y mediante la experimentación corroborar o desmentir viejos experimentos. Los trabajadores de este gran y valioso departamento de la fotografía se pueden dividir en: especialistas científicos, químicos y analistas de espectros, astrónomos, microscopistas, ingenieros, fotógrafos navales y militares, meteorólogos, biólogos, geógrafos, geólogos, hombres de medicina, físicos, antropólogos. Estas subdivisiones incluyen a todo ese gran número de hombres entrenados en la ciencia, que son fotógrafos en conexión con su trabajo. Su aspiración es el avance de la ciencia”*.

Por último, la división industrial, *“comprende a la mayoría del mundo fotográfico: los artesanos. Estos hombres han aprendido los métodos de su oficio y se enfrentan día tras día a las demandas industriales de la época, haciendo un trabajo bueno y útil; y con frecuencia llenándose los bolsillos al mismo tiempo. Sus aspiraciones son utilitarias, pero en algunos campos pueden al mismo tiempo aspirar a dar placer estético a través de sus producciones, aunque esto está siempre subordinado a la funcionalidad del trabajo. Cuando aspiran a dar placer estético, además, se convierten en artesanos artísticos*.

Entre estos artesanos se hallan los fotógrafos que retratan a cualquiera o cualquier cosa si se les paga por ello, y constituyen lo que se conoce como fotógrafos profesionales. Todos los reproductores de cuadros, de diseños, etc., por medio de procesos fotomecánicos, en los cuales la intención no es de proporcionar puro placer estético, como las reproducciones de vistas topográficas. Todos los que hacen ilustraciones. Los que hacen transparencias, ópalo y diapositivas



DÉSIRÉ FRANÇOIS MILLET,
La Virgen de la hostia, de Ingres,
1852.

estereoscópicas. Todos los fotógrafos de facsímiles, de cuadros, de estatuas, etc. Todos los que hacen fotos invisibles, fotos de cigarros mágicos. Todos los operadores que trabajan bajo la tutela de artistas o científicos por un salario, sin tener formación científica o artística, como los que preparan las transparencias para un biólogo. Todos los que trabajan en laboratorios, operadores, impresores, retocadores, montadores, etc. Los que producen imágenes en porcelana. Los que producen bloques tipográficos y placas de cobre para facsímiles, sin aspiraciones artísticas, y todos aquellos del mismo tipo. Todos los fotógrafos que producen piezas para divertir a los profanos en el arte o la ciencia. Todos los fotógrafos que producen fotografía de diseños, trozos de paisajes y animales para dibujantes.

*Así pues, quedará claro para el estudiante que todos estos fotógrafos sirven a propósitos útiles y cada uno de ellos es apreciable a su modo; pero, repetimos, las aspiraciones de los tres grupos de fotógrafos son totalmente distintas, tan distintas como en el dibujo lo son los aguafuertes de Rembrandt, los dibujos científicos de Huxley y las ilustraciones de los catálogos comerciales; todos son útiles en su lugar, y nadie osaría decir cuál resulta más útil que el otro. Pero son distintos y no puede compararse uno con otro, ni ser puestos en la misma clase, como no lo pueden ser los poemas de sir Swinburne, el texto titulado *Light* del profesor Tyndall y los libros de instrucciones. Todos pueden ser buenos a su modo, pero los métodos y las aspiraciones de uno no se pueden confundir con los métodos y las aspiraciones del otro; caso idéntico en el presente mundo de la fotografía”.*

A pesar de esta clasificación determinada por la finalidad para la que fueron producidas, el paso del tiempo ha ido desdibujando estos límites y la fotografía del siglo XIX se ha ido reubicando dentro de los territorios del arte, aparcando su labor documental y convirtiéndose en instrumentos de afirmación cultural gracias a la labor de los historiadores del arte, que han dejado de mirarla como un mero documento y la han convertido en una obra consecuencia también de las aspiraciones artísticas de la sociedad que la vio nacer.

Por qué fotografiar la arquitectura

El espíritu de las obras de carácter enciclopédico como forma de transmisión cultural y de conservación de la memoria inundó todo el siglo XIX. Comprometidas con el historicismo y el positivismo, con el desarrollo de las ciencias y la industria, la búsqueda del

conocimiento no parecía tener límites y la idea de intentar recopilar la mayor cantidad de información histórica, ordenarla, estudiarla científicamente y difundirla llevó a la búsqueda de nuevos medios técnicos para poder llevar a cabo esta labor de la manera más rápida, fácil, completa y amplia posible. La *Enciclopedia*, como depósito del saber y del conocimiento no escaparía a la convulsa realidad histórica y con ella la idea de conservar la memoria y que ésta no pudiera perderse poniéndola “al abrigo de la revoluciones” estuvo muy presente tanto en sus redactores Denis Diderot (1713-1784) y Jean D’Alembert (1717-1783), como en la tradición que inauguraron: “*Las ciencias y las bellas artes se excederán colaborando a ilustrar con sus producciones el reinado de un soberano que las favorece. En cuanto a nosotros, espectadores e historiadores de sus progresos, nos ocuparemos solamente de transmitirlos a la posteridad. Que ella diga, al abrir nuestro Diccionario: Tal era entonces el estado de las ciencias y de las bellas artes. Que añada sus descubrimientos a los que nosotros hayamos consignado, y que la historia del espíritu humano y de sus producciones vaya de época en época hasta los siglos más remotos. Que la Enciclopedia se convierta en un santuario donde los conocimientos de los hombres estén al abrigo de los tiempos y de las revoluciones. ¿No nos sentiremos demasiado halagados por haber puesto las bases? ¿Qué grande ventaja hubiera sido para nuestros padres y para nosotros que los trabajos de los pueblos antiguos, de los egipcios, caldeos, griegos, romanos, etcétera, hubieran sido transmitidos en una obra enciclopédica que expusiera al mismo tiempo los verdaderos principios de sus lenguas! Hagamos pues para los siglos venideros lo que lamentamos que los siglos pasados no hayan hecho para el nuestro. Hasta nos atrevemos a decir que, si los antiguos hubiesen hecho una enciclopedia como hicieron otras grandes cosas, y si sólo este manuscrito se hubiese salvado de la famosa Biblioteca de Alejandría, habría bastado a consolarnos de la pérdida de los otros.*”¹⁴

La misma idea, será la transmitida por los miembros de la Société française de Photographie, en su sesión de 1856: “*Una de las aplicaciones mas interesantes de la fotografía es la reproducción fiel e incontestable de los monumentos y documentos históricos o artísticos que el tiempo y las revoluciones finalmente terminarán por destruir*”¹⁵.

La ambición de construir un inventario exhaustivo de los frutos del conocimiento humano que no pudiera perderse por las

BARÓN GROS, *La Acrópolis*,
daguerrotipo, 1850.



vicisitudes de la historia será la misma intención con la que François Arago presente el daguerrotipo ante la Cámara de Diputados en 1839. Al igual que para d'Alembert, los ejemplos de la antigüedad –siendo los mejor conservados los arquitectónicos–, la idea de conservar en la memoria de los hombres las grandes obras del pasado, unido al ansia de conocimiento, le moverá a presentar la propuesta de adquisición del daguerrotipo para el estado francés y otorgar a cambio, a Daguerre y al heredero de Niépce, una pensión vitalicia: *“Estas pocas palabras llevarán a comprender a la Cámara cómo estamos dirigidos a examinar:*

- Si el procedimiento del Señor Daguerre es incontestablemente una invención.

- Si esta invención dará a la arqueología y a las bellas artes servicios de valor.

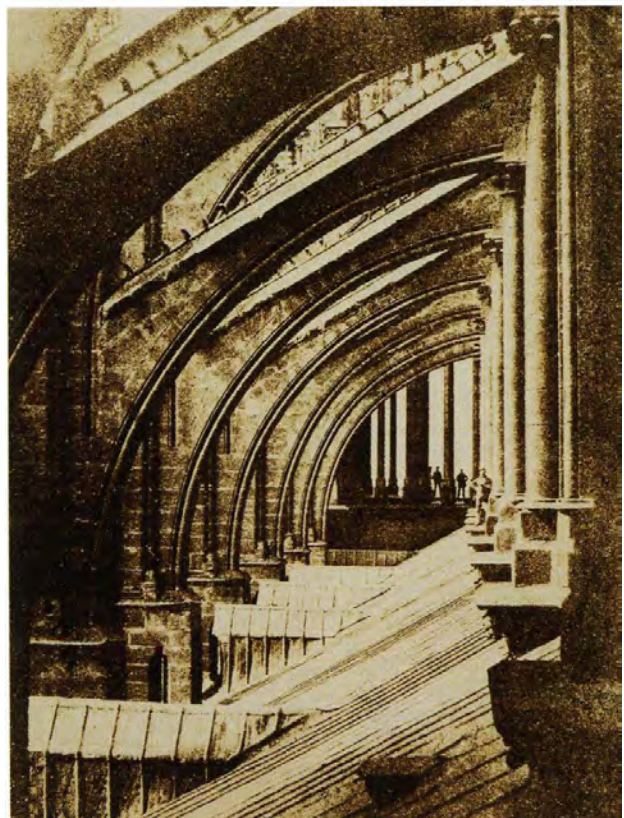
- Si ella se convertirá en usual.

- En conclusión, si debemos esperar que las ciencias se beneficiarán”¹⁶.

Tras realizar un breve recorrido por la biografía de la invención debida a las figuras de Nicéphore Niépce y Jacques-Louis-Mandé Daguerre y la sociedad comercial que ambos establecieron, Arago centró su exposición en los beneficios para el arte, para la reproducción de jeroglíficos, de dibujos y para la arquitectura. Sobre esta última escribe: *“las imágenes fotográficas, serán sumisas bajo las reglas de la geometría, permitirán, con la ayuda de unos pequeños datos,*

*trazar las dimensiones exactas de las partes más altas, de los más inaccesibles edificios*¹⁷.

Aragó planteaba no sólo la posibilidad de reproducir la arquitectura en todo su esplendor, sino que el daguerrotipo, además, podía darla a conocer por todo el mundo y convertirse en una evidencia del avance técnico y científico de Francia. La fotografía, desde su nacimiento, no fue ajena a formar parte del uso del arte y la ciencia en el discurso político, como veremos también en el caso español.



En las mismas fechas, Jules Janin, denominado “príncipe de los críticos”, insistía en una idea similar en su artículo dedicado al daguerrotipo publicado en *L'Artiste* (1839): “El daguerrotipo está destinado a reproducir las bellas artes de la naturaleza y el arte, un poco como la imprenta reproduce las obras maestras del espíritu humano. Es un grabado al servicio de todos y cada uno de nosotros; es un lápiz obediente como el pensamiento; es un espejo que guarda todas las huellas; es la memoria fiel de todos los monumentos, de todos los paisajes del universo; es la reproducción incesante, espontánea, infatigable de cientos de miles de obras maestras que el tiempo ha invertido en construir sobre la superficie del globo”¹⁸.

HENRI LE SECQ, *Detalles de la Catedral de Reims*, 1851.

La idea de conservar, difundir, reproducir los documentos que forman parte de nuestra civilización para evitar su pérdida estuvo en la génesis del objetivo de la cámara y, como estamos viendo, los monumentos históricos fueron los vestigios más evidentes sobre los que fijar la mirada científica. Ernst Lacan, en sus fundamentales *Esquisses Photographiques a Propos de L'Exposition Universelle et de la Guerre D'Orient* (1856) añadirá, además, el valor que la fotografía tenía para las obras y construcciones realizadas contemporáneamente, como un forma de propaganda patriótica, del mismo modo que para Arago, en relación a las diversas aplicaciones de la fotografía, mostraba una Francia avanzada política, tecnológica y científicamente: « *Las edades de la fe, los grandes períodos del arte que nos han dejado las catedrales, palacios, monumentos que sirven como tipos al estudio serio de la belleza en su forma más plena, que es la arquitectura. Antes se tardaba e ir a estudiar en el lugar los monumentos famosos, o depender de los dibujos imperfectos e inadecuados, sin importar el talento de su autor. Hoy la fotografía da todo en sus admirables reproducciones. Ningún detalle se le escapa. Dibuja tan fácilmente el ángel que simboliza la oración extendiendo sus alas de la torre más alta, que el santo que le da la bienvenida en la puerta de entrada, viste su manto de piedra. Qué bellezas, que maravillas inapreciables hasta que las han revelado las espléndidas reproducciones de las catedrales de Estrasburgo, Reims, Beauvais, Chartres, Poitiers, por MM. Le Secq, Marville y Le Gray; la iglesia y el claustro de San Trophyme en Arlés; del palacio papal en Aviñón, de la Torre Magna, la Maison Carrée, el anfiteatro de Nimes, por MM. Baldus y Negre; del castillo de Blois, por MM. Bisson, Fortier y Ferrier!. Qué interés! Qué poder! Qué verdad! Reúnir estas pruebas, clasificar estos monumentos por la época y la facilidad con que puedes seguir el movimiento de las líneas, los cambios en las proporciones de las esculturas y en la elección de los motivos, las diversas transformaciones del arte!.*

La Comisión de Monumentos Históricos ha comprendido los servicios que la fotografía podía dar, y ella ha confiado hace ya tres años, las misiones a varios fotógrafos distinguidos. Los puntos de vista que han realizado han justificado sus expectativas. Desde ese momento, qué progreso el que han logrado estos artistas y qué obras maravillosas han producido!. Tengo en los ojos una prueba hecha, desde hace unos días, en el nuevo pabellón que representanta Roban, del Sr. Baldus. No hay nada más hermoso que esta prueba. Ella muestra con asombrosa perfección todos los puntos más finos de

esta coqueta arquitectura que hace tanto honor al talento y el buen gusto del señor Lefuel, digno sucesor de Visconti. Las gráciles figuras del frontón, la bella estatua de Francia, debida al cincel poético del Sr. Diébolt; los frisos delicados que se ejecutan bajo los aleros, los capiteles, las guirnaldas; todos los detalles de esta rica ornamentación han sido reproducidos con una precisión que demuestra el poder de la fotografía en su aplicación al arte monumental. Sería deseable que, en cada una de las partes del nuevo Louvre terminado, ella lo pueda reproducir también, para que los habitantes de la provincia y el extranjero, puedan conocer y admirar como nosotros, la maravillosa belleza de este gigantesco monumento, que será la obra maestra colectiva de los primeros artistas de nuestro tiempo, inspirados por el gran pensamiento patriótico que preside estas obras”¹⁹.

Además de poder registrar las obras fruto de la historia, la posibilidad de poder contemplar con detenimiento los detalles arquitectónicos fue otro de los valores destacados por los fotógrafos y sus críticos. De ello nos habla W. H. Fox Talbot, en *The Pencil of Nature*, (*El lápiz de la naturaleza*, 1844-46), la primera publicación ilustrada con calotipos originales, en la que su autor teorizaba, a partir de las imágenes, sobre las aplicaciones de la fotografía. En los comentarios de la *Lámina XIII*, que representa la puerta de entrada al Queen college de Oxford, Fox Talbot argumentaba que: “(...) al examinar las imágenes fotográficas de un cierto



W.H. FOX TALBOT, *Queen College, Oxford*, 1844-46.

grado de perfección, se recomienda el uso de una gran lente, como las que emplean con frecuencia las personas de edad avanzada. Ésta magnifica los objetos dos o tres veces, y con frecuencia revela una multitud de pequeños detalles, que antes observábamos y eran insospechados. Ocurre con frecuencia, por otra parte -y este es uno de los encantos de la fotografía- que el operador descubre, tal vez mucho tiempo después: que él ha representado muchas cosas que no tenía ni idea en el momento de realizarlas (...)"²⁰.

Por otro lado, Francis Wey (1812-1882), escritor francés amigo de Gustave Courbet, insistió en varias publicaciones sobre la veracidad y el auxilio documental que la fotografía podía ofrecer y el detallismo con el que reproducía la realidad, sin negar el perjuicio que le ocasionaría a los medios utilizados hasta entonces para representar la arquitectura. En un artículo publicado en 1851, en *La Lumière*²¹, -revista oficial de la Sociedad Heliográfica-, Wey hablaba de la aplicación de la fotografía para las bellas artes y afirmaba que su aparición se haría sentir en todas las ramas del arte, ya que muchos artistas crecerían con ella. Pero también incidía en la faceta destructiva de la fotografía: *"en los dibujos, grabados o litografías que representan a las ciudades, monumentos, iglesias, ruinas, relieves, y temas generales de la arquitectura. Sobre esta base, la pelea sería una quimera: un pobre boceto del portal de Chartres o de Bourges antes preferible, desaparecerá, y en cuanto a la exactitud, la quema será más completa. En este tipo de temas, la reproducción gráfica es toda de plástico, y la fotografía, en cambio, es la perfección ideal.*

Este poder es un proceso casi mágico, que permite al examinador un diseño arquitectónico para explorarlo como la naturaleza misma, y para hacer descubrimientos antes inadvertidos. Esta afirmación se aclarará con el apoyo de una historia reciente.

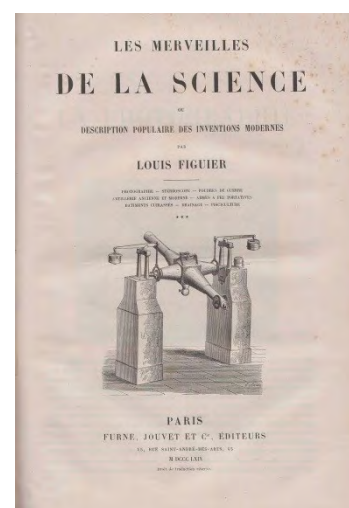
Hace quince meses, el barón Gros, y luego Ministro Plenipotenciario en Grecia, fijaba por medio del daguerrotipo, una vista tomada en la Acrópolis de Atenas. Había escombros esparcidos, piedras talladas, fragmentos de todo tipo. De vuelta en París, después de un reposo lleno de honores, el barón Gros revive sus recuerdos de viaje, y usando una lupa, volvió a contemplar los escombros amontonados en primer plano de su vista de la Acrópolis. De repente, con la lupa, descubrió una figura de piedra antigua y muy curiosa, que hasta entonces se le había escapado. Era un león devorando una serpiente, que indicaba pertenecer a una edad remota, a un arte similar a la época de los egipcios. (...)

Por lo tanto, este mecanismo hace increíble lo que uno ve y lo que el ojo no puede distinguir, de manera que, como en la naturaleza, el espectador se acerca, mediante el uso de lentes, y recoge infinitos detalles”²².

Los ejemplos en las fuentes de la época se van sucediendo, siempre afianzando las mismas ideas. Louis Figuier en el fundamental libro sobre los nuevos inventos creados en el siglo XIX, *Les merveilles de la science ou Description populaire des inventions modernes* (1869)²³, dedica un amplio capítulo a la fotografía, y uno de sus epígrafes a la reproducción de monumentos, reiterando la mejora de los medios utilizados hasta entonces para difundir la arquitectura.

La documentación gráfica había sido una tarea propia de arquitectos, granadores y dibujantes especializados. La fotografía permitía mejorar las formas de reproducción gráfica, agilizar su producción y poder observar con detenimiento los edificios y cada uno de sus detalles, desplazando a dibujantes y grabadores, que hasta entonces habían llevado a cabo dicha labor y que acabaron siendo, sin duda, los más perjudicados con la aparición de la fotografía²⁴. El grabado se vio amenazado ante el imparable aumento de la práctica fotográfica en los medios artísticos.

El director de la *Revue des Beaux-Arts*, Léon Boulanger, publicó el 1 de febrero de 1859 un llamamiento²⁵ a la movilización del medio artístico con “la guerra fatal que libra el arte serio del grabado y la litografía contra la fotografía” y, el mismo día, el editor de estampas Goupil, llamaba a grabadores y litógrafos a firmar una petición al emperador Napoleón III para solicitar su intervención en la protección de la reproducción artística por medio del grabado y no de la fotografía que les amenazaba “de una ruina cierta”. Esta petición no deja de resultar paradójica si tenemos en cuenta que desde 1852, la casa Goupil había co-editado varias obras ilustradas con imágenes basadas en fotografías, como *Paris photographié. Vues et monuments*, de F.-A. Renard (1852-53, co-editado junto a Vibert), *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi*, de Benjamin Delessert (1853, co-editado junto a D. Colnaghi&Cie de Londres) o *L'Oeuvre d'Albert Durer*, de los hermanos Bisson (1854, co-editado junto a Clément de Paris y Gambart&Co., de Londres).



LOUIS FIGUIER, Portada de *Les merveilles de la science ou Description populaire des inventions modernes*, 1869.



EMILE AUGUSTE
CAROLUS-DURAN, *Retrato
de Philippe Burty*, 1874.

Philippe Burty (1830-1890), crítico, litógrafo y erudito coleccionista, en su artículo “La gravure et la photographie en 1867”, publicado en la *Gazette des Beaux-Arts*²⁶, comenzaba afirmando que “Nada demuestra mejor el fin próximo e irreparable del arte del grabado que una visita en las galerías de Bellas-Artes en la Exposición Universal. Cuando hemos interrogado a todos los sectores, a través de todas las calles, recorriendo todos estos compartimentos que fragmentan el espacio como las celdas de un panal de miel, se asume que el mundo no está interesado en el grabado sobre metal, que el agua-fuerte sucede al buril, que la litografía agoniza, que la madera está en peligro, que “el procedimiento” que tiende a suprimir el buril, el agua-fuerte, la litografía y la madera y que el agente provocador de estas intrigas revolucionarias, es, directa o indirectamente, la fotografía”.

Lo cierto es que, como afirma Philippe Kaenel²⁷, la fotografía era una amenaza mucho menos real por entonces de lo que podía ser la galvanoplastia, si tenemos en cuenta lo caro que por entonces resultaban las ediciones impresas con fotografías originales o por medio de procedimientos fotomecánicos. La sustitución de forma masiva de la ilustración litográfica y grabada por la fotográfica se producirá a finales del siglo XIX y principios del XX.

La fotografía era una carta de presentación, no sólo a nivel nacional, también lo era a nivel particular, debido al origen burgués de sus primeros practicantes que se servían de ella como forma de exhibir su lugar en el mundo. En Gran Bretaña, al igual que en Francia, el primer impulso a la fotografía lo dieron los fotógrafos amateurs que siguiendo la tradición cultural británica enseguida comenzaron a agruparse en clubs y sociedades, forma de distinción social y vehículo para fomento de las ciencias y las artes²⁸. Los boletines de esas sociedades, al igual que en Francia con *La Lumière* o el *Bulletin de la Société française*, son una fuente para el conocimiento de los debates, las conferencias, las publicaciones y los avances en aquellos países. El viaje y el coleccionismo, eran prácticas habituales en la sociedad burguesa del siglo XIX y muchos de los miembros de estos clubs pertenecían a su vez a otros de carácter anticuario o científico y para ellos la fotografía se convirtió pronto en un instrumento que pudiera evidenciar y difundir su forma de vida.

El 12 de junio de 1855, el reverendo Frederick Anthony Stansfield Marshall (n. 1818-¿?)²⁹ pronunció una conferencia ante los miembros de las sociedades de arquitectura y arqueología de Northampton, Lincoln, Leicester y la Universidad de Cambrigde, en el encuentro anual que se celebraba en la ciudad de Peterborough, ocasión para la que además se organizaba una exposición de fotografías de arquitectura y arqueología. Titulada *Photography: the Importance of the Applications in preserving pictorial records of the National Monuments of History of Art*, su conferencia es un perfecto y fundamental compendio de las cuestiones del porqué de la fotografía arquitectónica, de cómo y en qué se acabaría convirtiendo:

“La gran ventaja de la fotografía frente a todos los demás métodos de obtención y publicación de ilustraciones de objetos que nos interesan se compone, en primer lugar, de la facilidad con la que se aplica, y en segundo lugar, de la exactitud infalible de sus resultados.

Se verá, de hecho, que la fotografía no es sino un método de dibujo por la maquinaria, con todas las ventajas que se conocen en el producto que puede ofrecer el uso de maquinaria. Porque así como todo el trabajo de la máquina se ejecuta más rápido y más preciso en su imitación de un modelo dado, que hacerlo a mano, ya que son las fotografías más precisas y ejecutadas con mayor rapidez que todos los dibujos juntos.

Y al mismo tiempo que reclamamos el mérito de la perfecta precisión de las fotografías (que es de tal manera, que usted puede tomar cualquiera de los temas de arquitectura, y representar los edificios con todas sus proporciones y dimensiones). Por ello me siento obligado a referirme a una objeción que a veces escucho formular contra ella, fundada en una supuesta incorrección en la perspectiva. Esta sería una objeción muy grave a estas fotografías, si fuera cierto, pero es totalmente infundada, y surge de no hacer una distinción entre la perspectiva lineal y aérea. La perspectiva lineal de una fotografía, cuando deseamos una representación correcta de la apariencia, la proporción, o la condición real de cualquier edificio, no es ni puede ser de otra manera que correcta. La perspectiva aérea, sin embargo, lo que le da el encanto a cada imagen, es muy difícil de conseguir, y en las fotografías en la actualidad a menudo no están bien conseguidas. De hecho, es con el fotógrafo, así como con el pintor paisajista, que la belleza de su obra se ve en la justa representación de las distancias relativas de la escena, o, como decimos, con la perspectiva aérea.



GUSTAVE LE GRAY,
Castillo de Blois,
papel a la sal 1851.

Esta es, sin duda, nuestra gran dificultad, pero puede ser superada por aquellos que brindan al trabajo una cuidadosa observación, un juicio correcto, y una manipulación habilidosa.

Lamento que el tiempo no me permita señalar que las muy diferentes formas en que puede resultar útil hacer uso de ese bello arte. Confío, sin embargo, que vosotros podáis apreciar su gran importancia, y por lo tanto os ruego como Asociación, usar vuestra influencia con los conservadores de los diferentes edificios públicos y ruinas de interés en sus diversos distritos, que procuren se obtengan grandes y bien ejecutadas fotografías de ellos, especialmente antes y después de las restauraciones e importantes modificaciones, y para su

conservación en nuestras bibliotecas públicas y museos, como registros de la instrucción y guía el de aquellos que trabajan en ellos. El valor de estos perfectos documentos gráficos sería incalculable. ¿Qué no daríamos por todos aquellos vestigios de nobles pilares de las construcciones anteriormente levantadas a nuestra Catedral, como el gran Monasterio de Medebamstead, que han caído en la ruina y la decadencia de los estragos del tiempo, y las manos aún más destructivas de la desenfrenada violencia o la ignorante innovación?

La fotografía, si se hubiera conocido, habría rescatado del olvido tales registros valiosos, y no salir bajo la incierta luz de la conjetura el cómo trazar los muros de cimentación, y, a partir del arco y la columna rota, dispersos aquí y allá, re alizar una restauración como podemos, partiendo de nuestra imaginación, en todos los edificios de los que tan sólo los fragmentos solitarios dan fe de la espléndida y elegante magnificencia del gusto de los tiempos pasados.

Que esta Era de Ciencia entonces, preserve para la posteridad, los vestigios, veraces como la fotografía los muestra, de todas aquellas preciosas reliquias que aún nos quedan, preciosas tanto por su interés histórico y artístico, pero que deben sucumbir bajo la ola del tiempo.

Antes de terminar voy a pedir que examinen cuidadosamente las fotografías, especialmente las de la hermosa serie de París, que ahora adornan las paredes. Entre ellas se encuentran las representaciones de los detalles arquitectónicos, a gran escala, del Louvre, la iglesia de Nôtre-Dame de París, y el pintoresco castillo de Blois. Con sentimientos exultantes sobre las capacidades de este maravilloso Arte, que durante tanto tiempo he apreciado y estudiado, por lo que señalo a estas admirables fotografías. Miren la rica masa de la Escultura de la puerta oeste de la iglesia de Nôtre Dame. ¿Qué más puede desearse al presentar ante ustedes el trabajo y el genio del escultor? ¿Qué podría ser más veraz que esto, la misma impresión de objeto?

No hay nada que nos llame mas la atención en las fotografías de estos temas, que su verdad evidente; esto es lo que le hace el Arte tan valioso, no solo para el arquitecto o el arqueólogo, sino a todos.

Se trata de dirigir su atención a la importancia de la fotografía con la que he decidido dirigirme a ustedes esta noche. Profundamente impresionado por una larga experiencia, deseo convencerles que si ustedes quieren preservar para nosotros y para la posteridad los vestigios de lo que es valioso para la enseñanza de la Historia y del Arte, deben pedir la ayuda del fotógrafo. Para definir el movimiento en curso que ahora parece ser en particular defensor de la obligación

de las sociedades como la suya, asociados para rescatar del olvido a los monumentos del pasado, así como para guiar de la mano y dirigir el juicio de aquellos que deben elevar como monumentos para el futuro. En esta infancia de la fotografía hay alguna dificultad que puede ser experimentada en la obtención del objeto de nuestros deseos, pero mirándolo como yo lo hago, que va creciendo tan rápidamente hacia la madurez, y observando el incremento de la facilidad cada vez mayor de su aplicación, con la gran mejora de sus resultados, no puedo sino predecir con confianza que dentro de poco un hábil fotógrafo, convertirá su arte en una lucrativa y honorable profesión, y estará siempre a nuestro lado para darnos, con el lápiz de la Verdad, precisas descripciones de todo lo que nos interesa conocer, y del perfil de todo lo que reverenciamos y amamos.”³⁰

Después del magnífico y decisivo texto del reverendo Marshall, tres años más tarde, el también fotógrafo aficionado J. T. Brown (¿-?) en una conferencia ante la Sociedad fotográfica de Birmingham sobre la aplicación de la fotografía a las artes³¹, hacía mención especial a la arquitectura y coincidía en las mismas ideas de los anteriormente citados, añadiendo una interesante reflexión al poner en relación al artista, al público, al historiador y al arquitecto. Brown comenzaba destacando la popularidad para el público general de las fotografías de monumentos antiguos fruto del deseo de poseer representaciones fieles de los monumentos de la antigüedad, que no sólo eran un preciso reflejo de su monumentalidad, sino que además hablaban del “espíritu del lugar” y ayudaban a preservar la memoria de los hombres. Continuaba exaltando la gran ayuda que para elaborar una historia de la arquitectura comparada, podía proporcionar el uso de las fotografías al poder examinar “los avances de las distintas partes del mundo hacia la civilización, y en muchos casos, su recaída en la barbarie. Todo lo que queda de las que una vez fueron naciones poderosas y hoy son unas ruinas que, sin embargo, nos permiten formar las ideas correctas acerca de la religión, los modales y la capacidad de la gente por las que fueron levantados.(...). ¡Qué poderosas son las imágenes! Plantean un enlace dentro de una gran cadena, que sirven para repoblar los restos, y llevar de nuevo a la mente el recuerdo de todo el curso de los acontecimientos pasados”.

A lo largo de varias páginas elabora una particular historia de los estilos arquitectónicos basada en los descubrimientos y en las fotografías que de ellos se habían realizado, de Egipto hasta México, pasando por las grandes civilizaciones de Grecia y Roma,

hasta llegar a la arquitectura gótica, *“nueva era en el arte, en el que, la ciencia, la religión y la tradición, bajo la influencia de la fe, creó un estilo nunca antes más glorioso y más hermoso”*, considerado el estilo británico por antonomasia en Gran Bretaña.

Para Brown, es la aplicación de la fotografía de “primera importancia para el arquitecto” por su capacidad para reproducir detalles con nitidez y claridad, distinguiendo entre las fotografías documentales y aquellas que poseen “un efecto pintoresco”. Como ejemplo evidente de su utilidad, puso el estudio de la ornamentación ya que *“el estudiante de arquitectura descubrirá los beneficios derivados del uso de la cámara, en la asistencia para el examen y la adaptación de todas esas variadas combinaciones propias de la ornamentación (...)”*. También servía al estudiante para contemplar las grandes obras monumentales del pasado, poder estudiarlo y así *“superar a todos sus predecesores”*.



ROBERT MACPHERSON,
*Bajorelieve del Arco de Tito en
Roma, papel a la sal, 1865.*

La ruina es, como vemos un concepto que navega a lo largo de todos los textos vistos hasta ahora. En la representación fotográfica, la ruina como memoria del pasado, fue motivo trascendental y en esta representación subyacía el espíritu del concepto de monumento histórico, de mirada pintoresca como será el caso británico. Pero también la ruina contemporánea fue objetivo de la cámara a través de la representación de desastres naturales y acontecimientos políticos, como las inundaciones del Ródano a su paso por Lyon, Avignon y Tarascon (1856), la revolución de 1848 o la campaña fotográfica realizada durante La Comuna, el mas célebre acontecimiento ampliamente retratado en fotografía.

Con el nacimiento de la fotografía el mundo comenzó a registrarse, las imágenes de lugares lejanos, de los últimos descubrimientos o de los logros de la arquitectura o la ingeniería se hicieron cada vez más frecuentes siendo, incluso, el único papel “legítimo” que se le podía adjudicar a la fotografía según teóricos y críticos del momento y expresado como hemos visto por autores como Charles Baudelaire (1821-1867) o Lady Elisabeth Eastlake (1809-1893): *“Para todo aquello para lo cual el Arte, así llamado, ha sido hasta ahora el medio pero no el fin, la fotografía es el agente indicado...es el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante su mirada. ¿Qué son sus registros sin fallas, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología, la historia natural, sino hechos del tipo mas valioso y terco?... Hechos que no son territorio del arte ni de la descripción verbal, sino de una nueva forma de la comunicación entre una persona y otra -sin ser carta, mensaje, ni cuadro-, con la que ahora se llena felizmente el espacio entre ellos?”*³².

Las primeras imágenes fotográficas que mostraron acontecimientos de importancia histórica fueron los daguerrotipos de Hermann Biow (1804-1850) ³³ y Carl Ferdinand Stelzner (1805-1891)³⁴ del incendio de la ciudad de Hamburgo en 1842 y las imágenes de las barricadas en París durante la Revolución de 1848.

Los tempranos daguerrotipistas alemanes, Hermann Biow y Carl Ferdinand Stelzner realizaron cuarenta y seis daguerrotipos sobre el desastre causado por el incendio de la ciudad de Hamburgo, en 1842, que casi la destruyó en su totalidad. Aunque no fueron tomados con destino a publicarse, a partir de uno de los

daguerrotipos originales de Biow si se reprodujo un dibujo en *The London Illustrated News*. Biow llegaría a afirmar que “desde que Daguerre creo su invento, esta era probablemente la primera vez que se le había encontrado una aplicación de importancia histórica”³⁵.

A diferencia de éstos, los dos daguerrotipos de la revolución de 1848 en París —adquiridos en 2002 por el Musée d’Orsay— sí fueron realizados para su difusión en medios periodísticos. Realizados por un aficionado, Thibault, fotógrafo amateur que vivía en el barrio de Popincourt³⁶ durante las cuatro jornadas que duraron las barricadas en París, aparecieron reproducidos en grabado en el semanal parisino *L’Illustration*³⁷ y en un número especial de la revista *Journées illustrées de la révolution de 1848*³⁸. Las fotografías muestran dos momentos de una misma barricada en la calle Saint-Maur; en la primera, la calle está desierta, es una imagen estática, nítida, en cambio, la segunda fue tomada justo después del paso de las tropas del general Lamoricière, con gente en la calle y al ser realizada con un largo tiempo de exposición, se ha creado todo un juego de sombras y figuras difusas en movimiento³⁹.

Frente a estas imágenes se encuentran las realizadas por Hippolyte Bayard de los mismos acontecimientos de 1848 en París. Sin embargo, las imágenes de Bayard son mucho más estáticas, definidas y poseen la intencionalidad intelectual, reflexiva del espectador, ya que frente al evidente movimiento de personas y la representación de una activa barricada, Bayard ha buscado en su

THIBAUT, Barricadas en el barrio de temple, antes del ataque, daguerrotipos, 1848.



representación de esta revuelta, una imagen desierta de personajes y cuya alusión a los violentos acontecimientos se encuentran centrados sobre el montón de adoquines en el centro de la escena, único referente caótico frente a la aparente serenidad de los edificios y las tiendas que rodean la plaza central.

Como sucesos de La Comuna de París de 1871, se conocen los convulsos acontecimientos ocurridos bajo el gobierno popular instaurado en la capital francesa durante la primavera de 1871, que duraría dos meses y llegaría a producir grandes desastres en la ciudad. Varias fuerzas revolucionarias vinieron a confluir en un intento por crear un gobierno elegido por la propia población, algo que ya disfrutaba la mayor parte de las ciudades francesas, pero no así la capital. No exenta de controvertidas versiones históricas, desde el punto de vista fotográfico⁴⁰ La Comuna contó con el testimonio de algunos de los mejores fotógrafos parisinos de la época, como Eugène Appert (1814-1867), Charles Marville (1813-1879), Bruno Braquehais (1823-1875), André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1879), Franck (François-Marie-Louis-Alexandre Gobinet de Villecholles, 1816-1906), Alphonse Liébert (1827-1913) o Pierre Petit (1832-1909).

Las fotografías realizadas el breve tiempo que se desarrollaron estos acontecimientos, entre febrero y mayo de 1871, constituyen hoy un ejemplo de estudio iconográfico y poseen, una triple lectura: como obra de arte, como documento oficial y como vehículo propaganda. Todavía ejecutadas por el procedimiento al colodión húmedo, el número de imágenes que ha llegado hasta nuestros días queda limitado en razón de su fragilidad. Se podrían clasificar en tres tipos: escenas callejeras, retratos y ruinas. Los fotógrafos se interesaron por inmortalizar los primeros efectos de la insurrección popular: los cañones en Montmartre, las barricadas y sobre todo la impactante visión de la columna de la plaza Vendôme derribada y fragmentada en el suelo, de cuyo hecho acusaron a Gustave Courbet. Las ruinas son lo más fascinante del conjunto de fotografías sobre la Comuna ya que constituyen todo un símbolo ideológico: para los comuneros representan la destrucción del capitalismo y del mundo burgués y para los versalleses, representan la mentalidad nihilista de los insurrectos. Además de ser un documento incuestionable, las fotografías de



edificios en ruina se apropian de la estética de esta tradicional temática pictórica. La contemplación de las imágenes del Ayuntamiento de París y de otros edificios emblemáticos en ruinas están, además, cargadas de las reminiscencias que ofrecían las fotografías tomadas durante las expediciones a lugares arqueológicos. Entre los fotógrafos que realizaron un magnífico trabajo sobre este aspecto de la Comuna, se encuentran Charles Marville, Jean Andieu⁴¹ y Alphonse J. Liébert, cuyas fueron agrupadas en álbumes titulados *Les ruines de Paris et ses environs*.

De., ALPHONSE LIÉBERT, *Columna Vêndome destruida*, 1871.
Iz., FANCIS FRITH, *Templo de Komumboo*, Egipto, 1858.

En diciembre de 1871, se publica un decreto en el que se prohíbe exhibir, transportar y poner a la venta las imágenes y los emblemas que pudieran perturbar la paz pública, sobre todo los retratos de individuos participantes en las últimas fases de insurrección.

Por vez primera, la fotografía de un acontecimiento político alcanzó un triple sentido: no sólo era utilizada como documento incuestionable, sino que también se puso al servicio de la propaganda y del arte.

La arquitectura se convirtió en objetivo de la cámara por la confluencia de varios componentes de tipo social, político, técnico y cultural. La fotografía de arquitectura era el mejor testimonio de una sociedad ensimismada con los avances de la técnica, que servían no sólo en pos del progreso, sino que además se convertía en un acto de representación al mundo reflejo del poder nacional de los estados, mediante la fotografía de aquellos lugares que



CHARLES MARVILLE, *Palacio de las Tullerías destruido*, 1871.

habían conquistado, junto a la gloria de su propio pasado histórico representado a través de sus monumentos y por ultimo con la presentación de sus logros presentes y futuros a través de las imágenes de las grandes obras arquitectónicas que estaban llevando a cabo.

La fotografía fue, sin duda, un instrumento de propaganda y promoción de las naciones y también de las clases burguesas y aristocráticas que buscaban representarse como individuos contribuyentes al progreso de su país, ya fuera a través de su propio retrato, difundiendo sus viajes y sus colecciones, reproduciendo sus posesiones y su propia vida familiar.

Para el estudioso, además, la fotografía era un valioso instrumento auxiliar para poder recopilar, ordenar, clasificar y contextualizar con detenimiento y rigor la arquitectura pasada gracias a la fidelidad y al detallismo con el que la fotografía representaba la arquitectura, frente a algunas de las limitaciones con la que dibujos y grabados la habían mostrado hasta entonces. Para el arquitecto era, además de una herramienta para el conocimiento, una forma de propaganda de su propia obra.

Por último, para el propio fotógrafo, la fotografía de arquitectura fue una forma de distinción dentro de su oficio, al requerirse para su práctica, no sólo equipos especiales, sino también mayores conocimientos que los necesarios para la realización de otros géneros, como el retrato, ya que el destino final de sus obras (estudio, conservación, publicación) le obligaba a estar en estrecha colaboración con historiadores, académicos, profesores, arquitectos y toda la intelectualidad del momento que era su principal clientela.

2. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA.

Una vez analizado el *por qué* de la fotografía de la arquitectura en la sociedad del siglo XIX, es necesario conocer *cómo* el fotógrafo realizaba su trabajo, los medios con los que contaba, las características técnicas de los equipos, los procedimientos técnicos para realizar fotografías y su reproducción en el medio impreso y, por último, cómo debía realizar las tomas según los tratados técnicos de la época, ya que todos estos factores tecnológicos determinarían la imagen fotográfica de la arquitectura.

La fotografía de arquitectura contaba con una de las grandes ventajas para ser reproducida y era su iluminación por luz natural directa y su inmovilidad, cuestiones que pueden resultar obvias, pero que eran fundamentales para poder producir daguerrotipos con éxito en los primeros años, en los que un retrato podía llegar a tardar más de media hora en impresionarse sobre la placa, característica que dio lugar a ser objeto de toda una larga serie de caricaturas periodísticas.

Las limitaciones técnicas explican, por ejemplo, el protagonismo de la arquitectura, las vistas urbanas o la escultura que permitían la fotografía al aire libre, frente a la reproducción de pinturas y otros objetos de arte que no podían exponerse a la luz natural de forma prolongada. Las cámaras y las primeras lentes también condicionaban el éxito de los trabajos fotográficos y ello explica la ausencia de interiores arquitectónicos o la elección de determinados puntos de vista que llevaron a la consolidación de un imaginario repetido desde entonces hasta nuestros días.

El factor técnico condicionó la realización de fotografías de arquitectura en el siglo XIX, por ello es conveniente realizar un pequeño recorrido por los principales procedimientos con los que se produjeron y reprodujeron estas imágenes entre 1839 y 1886.

ALBERTO DUDERO,
Unterweisung der messung, 1871.



Procedimientos de producción fotográfica

En mayo de 1816, Nicéphore Niépce (1765-1833)⁴² comienza sus indagaciones para obtener un procedimiento que le permita copiar de la naturaleza sin tener que dibujarla mediante la cámara oscura⁴³, instrumento que desde la Edad Media se venían utilizando para copiar del natural. Piero della Francesca, Alberti o Durero recomendaban su uso para facilitar el retrato y el dibujo de naturalezas. La cámara oscura era ya conocida en tiempos de Aristóteles y su empleo era corriente para la observación de eclipses solares. Leonardo da Vinci la describió en 1490 como una gran habitación donde la luz penetraba a través de un pequeño agujero que reflejaba, en la pared opuesta, la imagen invertida en 1490. La cámara era al principio una habitación lo suficientemente grande para albergar a una persona, como la representó Athanasius Kircher (1601-1680) y, gradualmente, se fue reduciendo hasta llegar a ser un elemento portátil y habitual en el equipo de los artistas.

Las referencias a la cámara oscura y otras máquinas para dibujar son constantes en los escritos y tratados desde el siglo XVI al XX. En ellos, además de realizar una minuciosa descripción de los aparatos, también se apoyaba o rechazaba abiertamente su utilización, esto último, sobre todo, a partir del siglo XVIII. En 1746, por ejemplo, el conde veneciano Francesco Algarotti, protector de Tiepolo y Canaletto y autor de varios libros sobre la

arquitectura, la ciencia y el arte, defendía en su *“Ensayo sobre la pintura”* su utilización⁴⁴:

*“Los mejores pintores italianos modernos se han servido en gran medida de este ingenio y, sin él, no les habría sido posible representar las cosas de manera tan viva. (...) Todo el mundo sabe lo útil que ha sido la cámara oscura al Españoleto de Bolonia, algunos de cuyos cuadros tienen un efecto grandioso y maravilloso en extremo (...). Los pintores debieran hacer de la cámara oscura el mismo uso que los naturalistas y los astrónomos hacen del microscopio y el telescopio, porque todos esos instrumentos contribuyen en igual medida al conocimiento y la representación de la naturaleza”*⁴⁵.

En cambio, Sir Joshua Reynolds, que poseía y experimentaba con la cámara oscura, afirmaba en uno de sus discursos que: *“Si tomamos una vista de la naturaleza hecha con toda la veracidad que es propia de la cámara oscura y la comparamos con la misma vista creada por un gran artista, ¡cuán poca cosa y qué ruín nos parecerá aquella cuyo tema no ha sido resultado de elección consciente! Ambas escenas serán, en esencia, la misma, pero la diferencia estará en la manera de presentarse una y otra ante el ojo humano. ¡Cuán mayor parecerá, por tanto, la superioridad del artista cuando muestra su capacidad de elección de su material y de elevación de su estilo!”*⁴⁶.



Cámara oscura utilizada por Joshua Reynolds, hacia 1750.



ATHANASIUS KIRCHER, *Cámara oscura* dibujada en *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646.

No obstante, la lista de pintores que se ayudaron de la cámara oscura para sus creaciones, como evidencia la bibliografía existente⁴⁷, es larga: Vermeer, Bernardo Belotto, Francesco Guardi, Antonio Canal “Canaletto”, Claude-Joseph Vernet o John Ruskin la emplearon en las conocidas “vistas topográficas” con la intención de reproducir de la manera más fiel posible los edificios y paisajes naturales.



WILLIAM STORER,
Delineador, 1780.



LEOPOLD BOILLY,
El estudio del pintor, 1800.

Los instrumentos científicos para dibujar fueron mejorando a lo largo de todo el siglo XVIII, haciéndose manejables, portátiles y facilitando la copia del natural. Entre estos instrumentos, se encuentra el denominado “delineador” de **William Storer**⁴⁸, patentado en 1778, y que era una variedad de cámara oscura pero que tenía una óptica mejor y podía utilizarse con una vela, por lo que también podía utilizarse en interiores, algo que no podía hacerse con la cámara oscura. Su empleo por parte de algunos pintores británicos está documentado y representado en el cuadro de L. Leopold Boilly, *L'atelier du peintre* (1800). En la actualidad sólo se conservan tres ejemplares del delineador de Storer en Gran Bretaña.

En 1806, **William Hyde Wollaston** patentaba la cámara lúcida, que era en realidad una actualización, si no plagio, de un dispositivo descrito por Johannes Kepler en su obra *Dioptrice*, publicada en 1611. La cámara lúcida realizaba una superposición óptica de la



Práctica con la cámara lúcida, 1807.

escena a representar, por una parte estaba la imagen que el dibujante veía por un pequeño visor y por otra la proyección de la misma en la superficie del papel. El artista ve las dos escenas superpuestas, fijando sobre el papel los puntos de referencia de la composición, ayudándole así en la recreación exacta de la perspectiva.

Todos estos instrumentos ayudaban en la proyección de los objetos de la realidad para luego dibujarlos y fijarlos en el papel. Pero a pesar de su uso, para su correcta manipulación y obtener éxito en las composiciones producidas por ellos, el artista debía tener conocimientos artísticos de composición, perspectiva, etc. Por ello, continuó la búsqueda de un medio que permitiera reproducir la naturaleza, sus paisajes, figuras, edificios sin necesidad de usar de la mano del artista, sino que las formas se fijaran por acción de las propiedades físicas de la luz.

En un primer momento, estas pretensiones eran casi mágicas, como mencionaría Georges Potonniée, en su *Histoire de la découverte de la Photographie* (1925)⁴⁹, en la que cita la obra de Tiphaigne de la Roche (1729-1774), *Giphantie* (1760), anagrama de Tiphaigne. Charles-François Tiphaigne de la Roche, médico normando y académico, declara en el prefacio de la obra pretendía realizar unas memorias –en realidad fantásticas– que hicieran justicia a los

hombres que poblaban la tierra, ya que él consideraba “la tierra como su patria, y a todo los hombres como sus hermanos”. En uno de los viajes por las fronteras de Guinea, cuenta un episodio imaginario en el que su guía le describe las cosas fantásticas que en esas tierras realizan: *“Los espíritus elementales, no son tan hábiles pintores como buenos físicos; juzgarás tu mismo su forma de operar; sabes que los rayos de la luz reflejados de los distintos cuerpos forman un cuadro y graban su cuerpo sobre todas las superficies pulidas, sobre la retina del ojo, por ejemplo, sobre el agua, sobre los hielos. Los espíritus elementales han buscado una forma de fijar estas imágenes pasajeras y han compuesto una materia muy sutil, muy viscosas y muy propicia a endurecerse, con la que se hace un cuadro en un santiamén. Se recubre de dicha materia un trozo de lienzo que se presenta ante los objetos que se quieren pintar. El primer efecto del lienzo es el mismo del espejo. Vemos todos los cuerpos reflejados. Pero lo que un espejo no puede hacer, el lienzo por medio del barniz, retiene las imágenes pasajeras. El espejo nos devuelve fielmente los objetos, pero no retiene ninguno. Nuestras telas también los restituyen fielmente y los conservan todos.*

Esta impresión de las imágenes se debe a un primer instante. Se quita en seguida y se coloca en un lugar oscuro. Una hora después, el barniz está seco y se tiene un cuadro tanpreciado que ningún arte puede imitar la verdad, ni el tiempo de ninguna manera puede estropear. Tomamos en su más pura fuente el cuerpo de la luz, los colores que los pintores producen a partir de diferentes materiales, y que nunca el paso del tiempo alterará. La precisión del dibujo, la verdad de la expresión, la gradación de tonos, las reglas de la perspectiva, abandonamos todo a la naturaleza que, con esta operación segura que nunca se desvanecerá, trazadas sobre nuestro lienzo las imágenes que se imponen a los ojos y hacen dudar a la razón si éstas que llamamos realidades no son más que otras especies de fantasmas que se imponen a los ojos, al oído, al tacto y todos los sentidos a la vez”⁵⁰.

Esta es la primera literaria descripción escrita de la idea de la fotografía, en la que los “espíritus elementales” consiguen fijar la naturaleza sobre un trozo de lienzo que se convertía en un espejo mediante su sensibilización a la luz con una materia que se endurecía y hacía permanente la imagen sobre su superficie, prácticamente el mismo principio físico con el que se producirían las primeras heliografías y daguerrotipos.

Las propiedades de la luz y su efecto sobre los colores se conocían desde la Antigüedad. Vitruvio (Marcus Vitruvius Pollio), en su tratado *De architectura* (s. I a.C.) recomendaba orientar al norte las zonas de la casa adornadas con pinturas para que éstas no se deteriorasen bajo el efecto de la luz. En la Edad Media, los alquimistas conocían la capacidad del cloruro de plata de oscurecerse con la luz, y lo utilizaban para teñir distintas materias como el cuero, el marfil y hasta el pelo canoso. A este producto lo denominaban *luna cornata*.

Varios científicos a lo largo del tiempo fueron descubriendo las propiedades y reacciones de algunos productos al exponerse a la luz. **Heinrich Schulze** (1687-1744), mezcló tiza con plata y ácido nítrico y vio que esta mezcla expuesta a la luz se ennegrecía, experimento que realizó en 1727; **Jean Hellot** (1685-1766), químico que, en 1737, comunicó a la Academia de Ciencias francesa un proceso de escritura secreta que aparecía y de se desvanecía por efecto de la luz sobre un papel impregnado de nitrato de plata; **Carl Scheele** (1747-1786), químico sueco, describió las propiedades de los compuestos argénteos; el físico y académico **Jacques-Alexandre-César Charles** (1746-1823) realizó experimentos mediante los cuales consiguió plasmar sobre papel sensibilizado con sales de plata, los contornos de objetos y plantas y hasta perfiles humanos, siendo uno de sus alumnos el óptico Vincent Chevalier, que jugaría un papel fundamental al ser la persona que puso en contacto a Nicéphore Niépce y Jean-Louis Mandé Daguerre.

El antecedente más próximo a los experimentos de Niépce, son los avances de **Thomas Wedgwood** (1771-1805), hijo del célebre ceramista Josiah Wedgwood. Junto a **Humphrey Davy** (1778-1829) comenzó a experimentar con las propiedades fotosensibles del nitrato de plata en 1791. Tras su fallecimiento, Davy continuó investigando y publicó en 1802, *An Account of a Method of Copying Paintings...*⁵¹, donde explicaba la forma de copiar cuadros sobre cristal, aunque estas imágenes apenas permanecían visible unos pocos minutos y sólo podía verse en penumbra, ya que carecía de fijador que protegiera la imagen.

En este punto en el que, por una parte la cámara oscura proyectaba las imágenes de la naturaleza y, por otra, las sales de nitrato de plata fijaban esas imágenes sobre un soporte, apareció la figura de Nicéphore Niépce que fue quien definitivamente fijaría la imagen lumínica de forma permanente⁵².

NICÉPHORE NIÉPCE,
Vista desde la ventana de le Gras. 1826.



Tras unos primeros resultados que no han llegado a nosotros, a partir de 1822 consigue copias de grabados por contacto, primer procedimiento fotográfico al que denominó **heliografía**, nombre procedente del griego, *helios* (sol) y *graphia* (escritura). Las primeras heliografías de grabados realizadas por Niépce que han llegado a nosotros han sido el *Retrato del cardenal Amboise* y *La Sagrada Familia* (1826). Junto a las heliografías por contacto, Niépce realizó varios *puntos de vista*, como Niépce denominaba a las imágenes tomadas del natural mediante la cámara oscura, entre ellas, *Vista desde la ventada en Le Gras* (1826) o *Interior de una abadía en ruinas* (1827). Niepce incorporó a la cámara oscura, objeto utilizado desde la Edad Media por los artistas, una placa de cobre cubierta con betún de judea, que una vez expuesta a la luz se revelaba con una disolución de aceite de lavanda. La imagen obtenida era negativa. Niépce continuó realizando experimentos heliográficos hasta su muerte en 1833, fecha en la que realiza *La mesa servida*, hoy

desaparecida. La cámara oscura carecía de lentes que permitieran imágenes nítidas y enfocadas, de ahí la calidad de estos primeros experimentos.

La búsqueda de la nitidez, fue la que hizo a Niépce encargar a los ópticos parisinos **Vincent-Jacques-Louis Chevalier** (1770-1841) y a su hijo **Charles-Louis Chevalier** (1804-1859), las lentes necesarias para poder enfocar sus puntos de vista. Cuando Niépce les escribió para explicarles qué necesitaba, ellos descubrieron que estaba realizando la misma búsqueda que otro de sus clientes, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, célebre inventor del diorama, por lo que decidieron ponerles en contacto. Desde 1829, Niépce se asoció con **Louis-Jacques-Mandé Daguerre** (1787-1851)⁵³, inventor del diorama, para continuar las investigaciones sobre el procedimiento de la heliografía. Hasta el fallecimiento de Niépce, ambos mantuvieron una constante correspondencia, bajo un código secreto para las fórmulas químicas, sobre los avances que ambos realizaban, Daguerre desde París y Niépce, desde su Châlon-sur-Seine natal.

La obsesión de ambos siempre fue obtener una mayor calidad en las imágenes y reducir los tiempos de exposición, ya que las heliografías requerían de varias horas de exposición ante la luz natural. Estos motivos serían, además, el motor de todos los que inventaron nuevos procesos, dando lugar al solapamiento de media docena de procedimientos fotográficos en apenas quince años, como veremos.

Fue, sin duda, Daguerre, gracias a su estrecha relación con los ópticos Chevalier, quien finalmente obtuvo antes una imagen nítida y en un menor tiempo de exposición. A partir de 1835, utilizó la placa de cobre, pero sustituyó el betún de judea, por los vapores de yodo. Una vez expuesta a la luz, la placa se revelaba con vapor de mercurio y después se fijaba con agua destilada salada. La imagen obtenida mediante este procedimiento, que Daguerre bautizó con su nombre, **daguerrotipo**, era positiva y negativa a la vez, en función de la incidencia de la luz sobre ella.

Tras la muerte de Nicephore Niépce, Daguerre había mantenido la sociedad con su hijo Isidore, que no aportó avance alguno al invento, pero que, sin embargo, también obtuvo una pensión

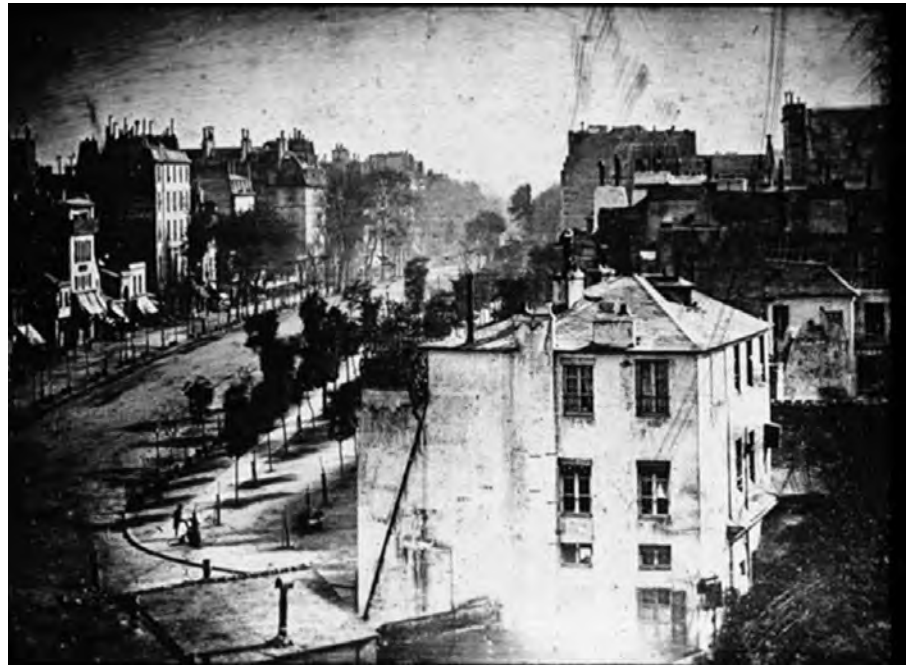


DADEROT,
Retrato de Nicéphore Niépce,
ca.1820.



ANÓNIMO,
Retrato de Daguerre, 1851.

JACQUES L.-M. DAGUERRE,
Boulevard du Temple, 1838.



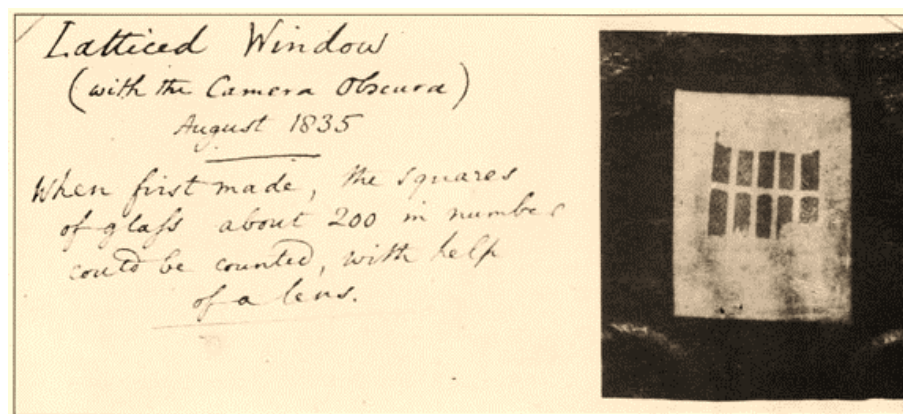
vitalicia del Estado francés. A finales de 1838, Daguerre publicaba un prospecto anunciando la apertura de una exposición el 15 de enero de 1839 y la presentación de un procedimiento que consistía en “la reproducción espontánea de imágenes de la naturaleza recogidas por la cámara oscura” que podría adquirirse mediante suscripción. El 5 de enero de 1839, dos días antes de la presentación ante la Academia de Ciencias del invento, aparecía publicado un artículo en la *La Gazette de France*⁵⁴, firmado por Hippolyte Gaucheraud, en el que ya se hablaba de un nuevo descubrimiento para las artes. Aragó, en la sesión del 7 de enero, daba a conocer el invento, sin describir su procedimiento, hasta que el estado francés accediera a adquirirlo a cambio de una pensión vitalicia para Daguerre. La exhibición pública oficial ante la sociedad del invento y su completa descripción se produjo el 19 de agosto de 1839 y a este acto celebrado en la Academia de Ciencias asistieron personalidades como Alexander von Humboldt⁵⁵ o Samuel F. B. Morse, éste último llevó el invento a los Estados Unidos y realizó varios experimentos para mejorarlo. El daguerrotipo⁵⁶ fue el primer procedimiento fotográfico que se comercializó y fue recibido en el mundo del arte con encendidas críticas a favor y en contra.



HERBERT LAMBERT,
William Henry Fox Talbot.

El daguerrotipo gozó de unos pocos años de esplendor, ya que pronto fue sustituido por el **calotipo o talbotipo**. Paralelamente a las investigaciones de Niépce y Daguerre, en Inglaterra, **William**

Henry Fox Talbot (1800-1877)⁵⁷ intentaba también idear un procedimiento que copiara del natural y que además, pudiera dar lugar a varios ejemplares⁵⁸. Su método, en el que trabajó entre 1834 y 1840, se basaba en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico. En las primeras pruebas, al igual que Niepce, las realizó por contacto, sin utilizar una cámara oscura y obtuvo una imagen en negativo. A partir de 1835 realizó copias de las imágenes en positivo, que denominó *schigraphy* (escritura con sombra). Pocos meses después obtenía un negativo mediante el uso de una pequeña cámara oscura portátil. Esta primera *schigraphy* aún se conserva en Lackot Abbey y recibe el título de *Ventana enrejada* (*Latticed Window*).



W. H. FOX TALBOT,
Schigraphy. Ventana enrejada, 1835.

Talbot continuó indagando para obtener imágenes con mayor nitidez con el estudio sobre la luz y la óptica. Tras el anuncio de Arago en enero de 1839, envió una carta a la comisión que sobre el daguerrotipo se instituyó para decidir si se adquiriría el invento, reclamando también sus avances. Valoraron sus pruebas, pero lo cierto es que los primeros daguerrotipos tenían una gran nitidez, comparada con los positivos de Talbot, por lo que desestimaron su petición. El británico no desistió y un año más tarde alcanzó la perfección perseguida con la obtención del primer calotipo: un negativo en papel sensibilizado y revelado con nitrato de plata y ácido gálico. Una vez obtenido el negativo éste se positivaba por contacto directo sobre otro papel, sensibilizado con cloruro de sodio (sal común) sobre una solución de nitrato de plata, y denominado papel a la sal o salado. Una vez realizado el contacto entre el calotipo y el papel a la sal, éste se exponía a la luz natural para revelarse y dar lugar a una imagen en positivo, proceso que

W. H. FOX TALBOT,
Lacock Abbey. 1844.



W.H. FOX TALBOT,
Portada de The Pencil of Nature,
1844-47.

recibe el nombre de ennegrecimiento directo. Para fijar la imagen se viraba, generalmente al oro.

Con este procedimiento se conseguía la multiplicidad de la imagen tal y como la conocemos hoy. El calotipo (del griego *kalos*, bello) o talbotipo⁵⁹, abarató los costes de producción y facilitaba el trabajo fotográfico en el exterior, si bien debido a la patente registrada por Fox Talbot, se limitó su popularización a diferencia del daguerrotipo, que tras la venta de Daguerre al estado francés, era de dominio público.

Entre 1844 y 1847, Talbot publicó *The Pencil of Nature*, un álbum con calotipos pegados en el que narraba sus experimentos y posibles aplicaciones. Fue impulsor del primer establecimiento para realizar publicaciones ilustradas con calotipos en la localidad de Reading. De este taller, en el que también trabajó Nikolaas Henneman (1813-1893), saldría el primer libro ilustrado fotográficamente, *Annals of the Artist of Spain* (1847). Por otra parte, el trabajo de Fox Talbot fue la base para el posterior desarrollo de los procedimientos fotomecánicos.

Pero, aunque la práctica del calotipo siempre se ha vinculado a la patente de Fox Talbot, lo cierto es que el uso del papel como base fue una de las vías que también se investigó paralelamente en Francia.

Hippolyte Bayard (1801-1887)⁶⁰, funcionario del ministerio de hacienda con inquietudes artísticas, se instaló en París para poder desarrollar ambas facetas. Desde 1837 comenzó a realizar algunos experimentos con la cámara oscura y ya de enero de 1839 se conserva un álbum con sus ensayos en papel que, a diferencia del calotipo, producía una imagen positiva directa y no un negativo matriz de la que hacer después copias positivas. Aunque Bayard presentó sus trabajos a dos académicos de ciencias, César Despretz (1791-1863) y Jean-Baptiste Biot, en esos momentos no quería perjudicarse el protagonismo de Daguerre, por lo que su trabajo quedó oscurecido. En el verano de 1839 expuso una treintena de obras en una muestra celebrada a beneficio de las víctimas de un terremoto reciente en la isla de la Martinica, obteniendo reseñas favorables en la prensa de la época. En octubre de 1840 realizaría su célebre *Autorretrato como abogado*.

El procedimiento de Bayard, que él mismo explicó en una memoria a la Academia de Ciencias en febrero de 1840, describe cómo el papel era sensibilizado con nitrato de plata y después con



HIPPOLYTE BAYARD,
Autorretrato abogado, 1839.

HIPPOLYTE BAYARD,
Molinos de Montmartre, 1839.



yoduro de potasio. Tras exponerse a la luz para revelar la imagen el papel se lavaba con una solución de hiposulfito sódico y agua templada. Una vez secado en la oscuridad se obtenía una imagen positiva, igual que el daguerrotipo, pero en soporte de papel. Su procedimiento fue descrito por Désiré Blanquard-Évrard (1802-1872) en *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations* (1863)⁶¹, tratado en el que además incluía sus propios perfeccionamientos sobre el calotipo de Fox Talbot. Fueron las técnicas de Blanquard-Evrard de las que partieron los célebres calotipistas franceses, como Gustave Le Gray, que también mejoró el procedimiento mediante el uso del papel encerado seco, Charles Nègre o Édouard Baldus, a cuyos trabajos nos referiremos más adelante.

La textura algo imprecisa de las imágenes obtenidas mediante el uso del calotipo, debido a la fibra del papel, hizo que este procedimiento gozara de gran fama durante dos décadas y fue precisamente esta apariencia difuminada la que persiguieron los primeros fotógrafos pictorialistas, por su similitud a la textura de otras técnicas utilizadas en el mundo del arte.

El calotipo fue sustituido en torno a 1849 por el **negativo de colodión**, al tiempo que para las copias positivas, el papel salado se

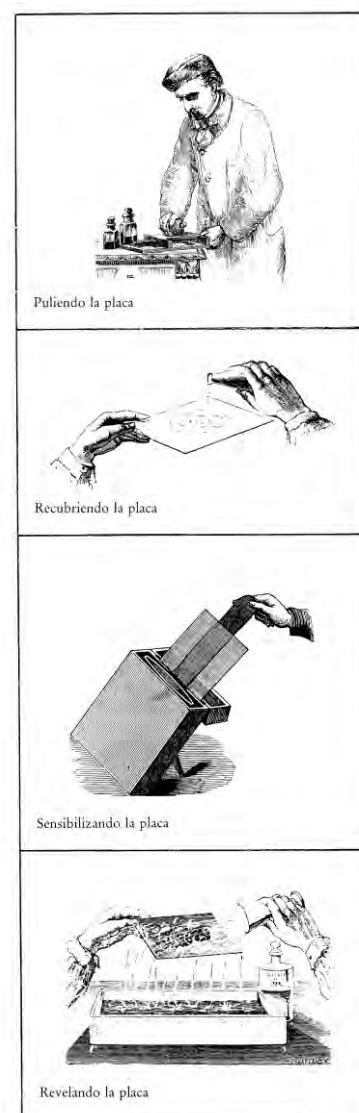
sustituía por el papel a la albúmina. En 1847, Abel Niépce de Saint-Victor utilizó la clara de huevo recubierta con albúmina sobre una placa de cristal que actuaba de negativo, en lugar del calotipo. La misma sustancia se utilizó para el papel por Blanquart-Evrard a partir de 1851. Este tipo de papel era mucho más estable que el papel a la sal y, al igual que Talbot, abrió la *Imprimerie photographique*, próxima a Lille, un establecimiento para la edición de publicaciones ilustradas. El revelado de la imagen positiva sobre el papel albuminado se seguía realizando mediante el ennegrecimiento directo (exposición directa a la luz natural), que después se lavaba y fijaba mediante el virado.

El uso del colodión en placas de vidrio fue citado por **Gustave Le Gray** (1820-1882) en su *Traité pratique de la Photographie* (1850)⁶², pero fue el británico **Frederick Scott Archer** (1813-1857) quien lo patentó en 1851 bajo el nombre de **colodión húmedo** (*wet-collodion*).

Las placas de vidrio se preparaban en oscuridad total con una solución de nitrocelulosa (colodión) mezclada con alcohol y éter. La mezcla se extendía de forma uniforme, inclinándola para que el producto sobrante resbalara, lo que explica las marcas laterales en estos negativos. Inmediatamente después de ser sensibilizada a la luz, la placa se introducía en el chasis de la cámara y se realizaba la fotografía. Cuando la placa aún estaba húmeda se procedía a su revelado, lo que exigía tener un laboratorio portátil, para el caso de las vistas exteriores.

El colodión húmedo, a pesar de las exigencias de rapidez entre la preparación de la plaza y su revelado, sustituyó rápidamente al daguerrotipo y calotipo entre los fotógrafos profesionales, ya que ofrecía imágenes de gran nitidez y detalle, y el tiempo de exposición se redujo a minutos. La sensibilidad del colodión al color azul, hacía que el cielo apareciera blanquecino en las placas y, por ello, necesitaban menos tiempo de exposición, lo que explica la ausencia de nubes en la mayoría de fotografías realizadas bajo esta técnica.

Su uso se extendió hasta 1880 y se utilizó paralelamente al **colodión seco**, que hizo su aparición en 1855. Inventado por Jean-Marie Taupenot (1822-1856), aunque evitaba la necesidad de



Explicación gráfica del procedimiento del colodión húmedo, 1851.

exponer y revelar la placa de forma inmediata, tenía el inconveniente de requerir un mayor tiempo de exposición a la luz. La placa de vidrio, se cubría de miel, albúmina (clara de huevo) o de gelatina para evitar que se secara el colodión. Su utilización, tanto de la versión húmeda como la seca, se generalizó para la fotografía en estudios de retrato, reproducción artística y paisajes, manteniéndose su empleo hasta la década de los ochenta del siglo XIX. El colodión, tanto en su versión húmeda como seca, tuvo diversas variantes, casi tantas como célebres fotógrafos lo utilizaron, ya que cada uno de ellos incluía un componente distinto no sólo para mejorar los tiempos de exposición, la nitidez de la imagen y la mejora del revelado, sino también como seña de identidad de su trabajo, como antes había ocurrido con el calotipo. Así, **Louis-Alphonse Davanne** (1824-1912)⁶³ en su tratado de *Chimie photographique* (1854) llega a hablar de más de una docena diferente de variantes en la preparación de las placas de colodión⁶⁴.

Un último procedimiento fotográfico apareció antes de acabar el siglo que mejoró los tiempos de exposición en el exterior. Las mismas inquietudes para perfeccionar las técnicas fotográficas que habían hecho a Niépce y a Daguerre conseguir el primer procedimiento fotográfico, han guiado la evolución de la fotografía. Los condicionantes técnicos del colodión, llevaron al fotógrafo aficionado **Richard Leach Maddox** (1816-1902) a crear el primer procedimiento con **gelatino-bromuro de plata**. Su procedimiento se utilizó tanto para fabricar negativos como papeles positivos. Comenzó sus investigaciones en torno a 1871 y para sensibilizar las placas de vidrio utilizó sales de plata y de gelatina. El papel positivo se revelaba mediante un proceso químico y no mediante el ennegrecimiento directo, como hasta entonces.

Todo los procesos antes vistos eran bicromos y en las copias positivas solía, en ocasiones, realizarse un baño con mezclas de distintos productos que daban lugar a distintas tonalidades. A este proceso se le denominaba virado. La variante más extendida era el virado con sulfuro, que daba lugar al tono sepia. Si el baño se realizaba con selenio, proporcionaba tonalidades mas rojizas y si era con hierro, la imagen se tornaba en azul. El uso de este tipo de técnicas obedecía a una doble intención: por una parte fijar la

imagen de una forma más permanente y por otra, la obtención de resultados más artísticos que incluyeran el color.

El principio según el cual la fotografía reflejaba como un espejo la realidad, tenía la limitación de no poder captar los colores. Aunque su uso de forma generalizada no llegaría hasta el siglo XX, fue, sin embargo, ya en el siglo XIX cuando se realizaron experimentos y se produjeron procedimientos de fotografía en color. Para la arquitectura, no será hasta el siglo XX con las primeras películas fabricadas por Kodak cuando este procedimiento se generalice, siendo en el siglo XIX prácticamente inexistentes los ejemplos, reducidos exclusivamente al ámbito del recuerdo familiar.

Para registrar la imagen en color, el objetivo de la cámara se rige por el mismo funcionamiento que el ojo humano. La imagen se forma mediante la combinación de tres colores espectrales primarios: el rojo, el verde y el azul, a los que se suma una proporción determinada de luz blanca y de cuya combinación surge una gama de colores. A éstos se les denominaría colores secundarios⁶⁵: amarillo, magenta y cian. Este principio se basa en los experimentos de Isaac Newton (1642 -1727), que descompuso la luz mediante un prisma de cristal y, posteriormente, en los de **Clerk Maxell** (1831-1879), que probó cómo la percepción sobre el color es el resultado de la combinación de distintas proporciones de los tres colores primarios del espectro.

Para reproducir sobre una placa fotográfica los colores existen dos sistemas. El primero es el sistema aditivo, que consiste en producir la imagen mediante la suma de los colores básicos, para lo cual deben registrarse de manera independiente cada uno de los colores primarios y después sumarlos. Este sistema requiere tomar tres negativos en blanco y negro colocando ante cada una de las tomas un filtro de color primario. Cada negativo contiene la información relativa al color primario del filtro con el que se ha tomado la imagen y el resto de la composición aparece en negro. Este sistema es menos frecuente en fotografía, ya que requiere la superposición de tres placas de imagen positiva en un mismo soporte.

El segundo es el sistema sustractivo, en el que los colores se producen mediante la incidencia de la luz, siendo su ausencia las que determinen la tonalidad⁶⁶. Para ello la composición de los colores se realiza mediante la alteración del color de la luz, con el uso de filtros. Este sistema ofrece una amplia gama de colores, mucho más fiel al natural en la reproducción de una imagen.

A pesar de la fidelidad con la que el daguerrotipo era capaz de registrar la realidad, el propio Daguerre fue consciente de que para llegar a obtener un éxito total en la reproducción “del natural” era necesario obtener copias con sus colores y, por ello, experimentó sin éxito con polvos fosforescentes durante varios años. No obstante, para dar colorido, tempranamente se recurrió al iluminado de daguerrotipos y ambrotipos, siendo hoy día muy valiosos los ejemplares producidos por **Antoine Claudet** (1797-1867) en su estudio londinense, ya que requerían de una cuidada técnica, al más puro estilo de los miniaturistas. También el viraje de las copias positivas, a finales del siglo XIX confería una cierta tonalidad a las fotografías, además de convertirlas en imágenes mucho más estables.

Aún entre la leyenda de la picaresca y la historia de la técnica se encuentra el caso del **hillotipo**. En 1851, el *Daguerrian Journal* anunciaba la invención del reverendo Lewis Hill de un sistema capaz de registrar “todos los colores de la naturaleza”. Cuando Hill anunció su proceso fue visitado por un grupo de miembros de la Daguerrian Society que, al parecer, le amenazaron con destruir su laboratorio si no desistía en presentar su invento como el fin del daguerrotipo convencional, que podía quedarse anticuado y temían por su supervivencia. En un libro, en el que además de explicar el proceso, atacaba a la Daguerrian Society, Hill explicaba todo el procedimiento, pero ninguno de los suscriptores del libro pudieron conseguir un solo daguerrotipo en color. Desde el *Daguerrian Journal* se le acusó de estafar y ocultar algún componente de la fórmula y la Daguerrian Society consiguió una orden judicial que requería todos los ejemplares del libro para ser destruido. Samuel Morse, personaje de gran influencia y conocedor de las técnicas del daguerrotipo, examinó con detenimiento los ejemplares que Hill había producido y determinó que eran auténticos.

El reverendo llegó a abandonar el ministerio secolar para dedicarse por entero a la fotografía, pero la constante inhalación de sustancias químicas agudizaron una bronquitis crónica y pronto falleció. Tras el escándalo y debido a las dudas, este procedimiento no llegó a utilizarse, hasta que Joseph Boudreau, daguerrotipista contemporáneo, afirmó haber realizado un daguerrotipo en color siguiendo los pasos descritos por Hill en su manual⁶⁷.

En algunos daguerrotipos hechos en exteriores puede verse una tonalidad azulada en el cielo, pero estos no pueden considerarse ejemplos de daguerrotipos en color, ya que esa tonalidad se debe al deterioro producido por un exceso de exposición a la luz en el momento en el que se realizó.

Entre los experimentos sí comprobados se encuentran los de **Edmond Becquerel** (1820-1891), que experimentó con placas metálicas y sales de plata, cobre y el cloruro de oro (en torno a 1848), o los de **Abel Niépce de Saint-Victor** (1805-1870), que realizó fotografías en color sobre placas de papel argentado (1852), que no obtuvieron un gran éxito por la escasa durabilidad de las imágenes y la lentitud del proceso⁶⁸.

El primer procedimiento de síntesis aditiva lo creó Clerk Maxwell en 1855⁶⁹, teoría que demostraría ante la Royal Institution en 1861. Siguiendo este principio, **Louis Ducos du Hauron** (1837-1920) y **Charles Cros** (1842-1888) presentaron



LOUIS DUCOS DU HAURON,
Diafanía, 1869.

paralelamente ante la Academia de Ciencias de París sus procedimientos que consistían en la superposición de tres transparencias fotográficas (1869). Ducos du Hauron continuará perfeccionando su método hasta llegar, en 1897, a la superposición de tres placas sensibilizadas y expuestas a la vez, base sobre la que se perfeccionaría y daría lugar a la mayoría de procesos que conocemos hoy día, como la placa Lumière o el Ektachrome.

En 1907, se comercializó el primer procedimiento de éxito: las placas autocromas de los hermanos **Auguste y Louis Lumière** (1862-1954/1864-1948). Basada en el proceso de superposición de negativos de Ducos du Hauron, la placa estaba compuesta por una plancha de vidrio recubierta con una capa de partículas de fécula de patata teñidas de morado, naranja y verde (6.000 a 7.000 partículas por mm²) que se recubría de barniz para que quedasen bien adheridos, y para rellenar los posibles huecos se aplicaba una capa de polvos de carbón. Fuertemente prensado, se creaba un fino mosaico de granos de color sobre el que se aplicaba una emulsión pancromática. La placa se exponía por el lado del cristal y después se revelaba mediante un proceso de inversión del negativo. Se fabricaron en Lyon, en los formatos de 4,5x10,5, 6x13, 9x12, 13x18 y 18x24 cm.

Los procesos derivados de este principio de síntesis aditiva, pero variando en sus componentes químicos, se denominan de mosaico



LOUIS LUMIÈRE, *Bodegón realizado con una placa autocroma*, 1908.

o pantalla que pueden presentarse en la placa en forma de gránulos coloreados (Autochrome, Veracolor...) o en redes de líneas (Joly, Dufaycolor...).

El último proceso de síntesis aditiva que se comercializó fue el Dufaycolor (1931). La película se componía de pequeñas retículas a base de líneas onduladas de color rojo, a las que se superponían rectángulos azules y verdes. Ofrecía una gran sensibilidad a la luz, de coste elevado y cuando se comercializó -coincidiendo con la aparición del Kodachrome, una película más transparente y sin grano-, tuvo un escaso éxito.

Los procedimientos de síntesis sustractiva, comenzaron a elaborarse ya directamente de manera industrial por parte de los grandes fabricantes como Kodak, Agfa o Ilford a partir de los años treinta del siglo XX.

La cámara

Al igual que los procedimientos para obtener la imagen la rápida evolución de los instrumentos mecánicos que conforman la creación de la fotografía fueron determinantes para su pronta divulgación y popularización. Una vez superado el problema inicial del volumen/peso y después el de la cuestión de la preparación de la placa y el revelado -que requería de ciertos conocimientos químicos-, más adelante, la división entre las cámaras fabricadas para el uso de profesionales y el de los aficionados marcaron su andadura. Para los primeros, las cámaras debían obtener la mejor la calidad de la imagen en el menor tiempo posible, sin perder en ergonomía, y para los segundos, los cambios se dirigieron hacia un diseño atractivo y cada vez más sencillo para el revelado de las imágenes.

Paralelamente a los avances de los soportes de la imagen (daguerrotipo, calotipo, etcétera) las cámaras fueron evolucionando en un ritmo similar de la mano de ópticos y científicos. Recordemos el papel fundamental que tuvieron los ópticos Chevalier, quienes sirvieron de intermediarios entre Niépce y Daguerre, a cuya tienda acudían a comprar las lentes para la fabricación de sus cámaras oscuras. Las cámaras oscuras tan sólo tenían una abertura en uno de sus lados por donde pasaba la luz y la imagen a impresionarse sobre la placa fotográfica. A este tipo de



Réplica de la cámara mouse de de W. H. Fox Talbot.

fotografías, que Niépce denominó *puntos de vista*, también se las conoce como imágenes estenopeicas, obtenidas sin lentes, cuyo uso se practica con pretensiones artísticas hoy día.

La principal preocupación de los pioneros de la fotografía se centraba en la creación de un soporte sobre el que los elementos químicos dieran lugar a una imagen imperecedera y nítida, y para ello se empleó la cámara oscura, a la que se le acoplaron una lente ubicada en uno de extremos de la caja de madera y, al otro lado, un “soporte” en el que se colocaba la placa de metal. Henry Fox Talbot utilizó la cámara oscura y la cámara lúcida como punto de partida para crear sus propias cajas de tamaño más reducido a las que incorporaba las pequeñas lentes de microscopios, más fáciles de transportar, lo que su esposa Constance solía denominar *Mousetraps* (trampa de ratones).

La primera cámara de venta comercial, llamada con el mismo nombre que el primer procedimiento comercial, *Daguerrotipo*, la fabricó **Alphonse Giroux** siguiendo las instrucciones del propio Daguerre. Estaba compuesta por dos cajas de pino, una de ellas encajaba dentro de la otra -diseño que se denominó de caja deslizante (*Sliding box*)- y al conjunto se incorporó una lente. Con ella se podían realizar tomas de 21,6x16,5 cm.



ALPHONSE GIROUX,
Cámara Daguerrotipo, 1839.

En estas primeras cámaras, las lentes utilizadas procedían de otro tipo de instrumentos ópticos (cámaras oscuras, telescopios, microscopios) y no estaban fabricadas específicamente para la realización de fotografías, por lo que existía una cierta distorsión y poca nitidez en la imagen. Fue el óptico húngaro Josef Max Petzval (1807-1891) quien en 1841 calculó que la apertura de la lente necesaria para la realización de imágenes más limpias era de $f3,6$, apertura lumínica dieciséis veces superior de lo que permitían las lentes utilizadas hasta entonces. Con ello se redujo considerablemente el tiempo de exposición, siendo su único inconveniente el que la profundidad de campo (el tamaño de la imagen que quedaba enfocada) era reducida, poco adecuada para la toma de grandes vistas y paisajes, pero ideal para el retrato. Una variante metálica fue fabricada por la compañía del óptico Peter Friedrich Voigtländer (1812-1878)⁷⁰, compatriota de Petzval.

Otra variante temprana sería la cámara de daguerrotipos creada por el norteamericano **Alexander S. Wolcott** (1804-1844), cuyo modelo sustituía las lentes por un espejo cóncavo en su interior, al modo de los telescopios: la luz pasaba a través de una abertura y la imagen sobre el espejo se reflejaba sobre la placa. Aunque agilizaba el tiempo de exposición a unos pocos segundos, las imágenes que producía eran muy pequeñas, de 5,1x6,4 cm. **Richard Beard** (1801-1885)⁷¹, el primer fotógrafo que abrió un estudio en Londres (1841), le compraría los derechos a Wolcott.

Para la realización de calotipos, a las *Sliding box* se les añadió un portaplacas (origen del chasis), ya que el negativo de papel tenía que estar sujeto por un soporte firme que, tras la exposición, se introducía en otra caja de madera para proceder a su revelado. El término placa se utiliza para referirse a los soportes fotográficos de carácter unitario que se utilizaron desde el nacimiento de la fotografía hasta la llegada en 1895 de la película flexible - o vulgarmente llamado carrete- de la casa Kodak, que podía tomar hasta cien vistas.

Una vez que se dio a conocer el proceso del colodión húmedo (1851), el equipo fotográfico se hizo más complejo al surgir la necesidad de tener que revelar inmediatamente este tipo de negativos en un cuarto oscuro.

G. J. BOURDIN, *Equipo portátil con cámara Dubroni de daguerrotipo, 1864.*



La creatividad para hacer más cómodo el trabajo de los fotógrafos dio lugar a un amplio abanico de variedades y modelos a lo largo del tiempo. **G. J. Bourdin** patentó en Inglaterra (1864) la cámara **Dubroni**, que puede ser considerada el antecedente



CHARLES G. HOOD KINNEAR,
Equipo completo de cámara, 1856.

histórico de la contemporánea Polaroid y que aunaba la función de cámara y de laboratorio portátil: en su interior la placa se podía emulsionar, impresionar y revelar.

Las dos cajas de madera de las cámaras deslizantes (*Sliding box*) se sustituyeron por una estructura de madera articulada con un fuelle de cuero, hasta que, en 1856, **Charles Gregory Hood Kinnear** (1832-1894), destacado arquitecto de la sociedad escocesa, ideó una cámara de fuelle más pequeña y manejable.

Sin embargo, la aparición del colodión húmedo requería de cámaras de placas muy aparatosas y elevadas de precio, a lo que se le unía el inconveniente del laboratorio, lo que hizo que la práctica de la fotografía continuara en manos de los profesionales o de aficionados adinerados.

Fue con la llegada de la placa seca, que ya no requería de revelado inmediato, cuando el diseño de las cámaras comenzó a

hacerse más variado y algunos modelos fueran pensados para un público más amplio. Además de prescindir del laboratorio portátil, se intentó que las cámaras redujeran su volumen para facilitar su transporte. Entre los modelos que surgieron se encuentra la fabricada por **E. & T. Underwood**⁷² que, mediante unas bisagras y el sistema de fuelle, se plegaba sobre sí misma.

Las primeras cámaras de pie (necesitaban de un trípode para sostenerse debido a su volumen) quedaron para la práctica profesional en el estudio y, a partir de 1890, se dio paso a la fabricación de las llamadas cámaras de mano, en razón de la demanda amateur y gracias al avance del tipo de película que ya no requería de conocimientos químicos, pues se comercializaron las películas que se entregaban al laboratorio para su revelado. Las cámaras de mano ofrecían una cierta variedad de modelos, con diferentes formatos de imagen, que iba desde 8x10 cm. a 12x17cm. A este tipo de cámaras, compuestas por un cuerpo articulado por un fuelle y un objetivo, se le añadieron un visor y un obturador, éste último debido a que el tiempo de exposición de la placa seca era muy breve y su uso era imprescindible para que las imágenes no se quemaran.

Las cámaras de placas de mano se dividieron en dos variantes: cámaras de puntal (que servían para sujetar las lentes) y las de cajón. Entre las cámaras de puntal más célebres se encuentra la **Anschütz**, fabricada por **C. P. Goerz** (Berlín) y que tuvo una amplia utilización entre los primeros fotógrafos de prensa.



C. P. GOERZ,
Cámara Anschütz, 1892.

Como sólo se podía cargar una placa en la cámara, había que llevar varias consigo (con el riesgo de rotura o arañazo), por lo que, a partir de 1880, comenzaron a experimentarse varios modelos que llevaban un portaplacas de almacenaje acoplado y que se denominarían cámaras de cajón. Entre ellas, el modelo Kodak Eureka tenía un cargador de tres placas y de doce una variante que había sido ideada por el británico W.W. Rouch en 1887.



Cámara Hasselblad, 1908.

La comercialización de cámaras, objetivos, placas fotográficas y demás accesorios para la práctica de la fotografía dio lugar a la creación de un nuevo tipo de industria especializada, no conocida hasta entonces. Unas fueron de nueva creación, como la Eastman Dry Co. (en 1881) y otras surgieron de la transformación de empresas, algunas hasta entonces se habían dedicado a la fabricación de lentes o aparatos ópticos, como **Voigtländer, Hasselblad o Zeiss Ikon**. La firma de óptica Voigtländer, que data de 1756, fabricó la primera cámara de metal en Viena⁷³. Empresa fundada en 1841, Hasselblad distribuía los productos Kodak desde 1888 ante el éxito en la venta de este tipo de material, abrió su propia división fotográfica en 1908.

Una vez resueltos los problemas de la carga de película y su revelado, los técnicos comenzaron a fijarse en otro inconveniente de las cámaras diseñadas hasta entonces: el encuadre. Las cámaras de placas tenían una mira de cristal esmerilado colocado donde iba la placa, que en los modelos de mano no siempre estaba colocado encima de la misma, lo que hacía algo difícil la composición y no siempre el resultado final era el deseado. Para solventarlo surgieron las llamadas cámaras réflex, cuyo visor mostraba la imagen exacta del encuadre del objetivo mediante la colocación de un espejo inclinado a 45° detrás de las lentes. Debido a este funcionamiento, las primeras cámaras réflex tenían un solo objetivo. A este tipo se las llamó cámaras SLR (Single Lens Reflex) o réflex monocular, denominación que hoy también es usada para algunas cámaras digitales.

THOMAS SUTTON,
Cámara réflex, 1861.



Aunque hubo un primer diseño en 1861, fabricado por **Thomas Sutton**, en aquellos momentos no tuvo un gran éxito. Con las cámaras que utilizaban la placa seca, de menor tiempo de exposición, el espejo debía tener además un resorte que le

permitiera dejar pasar la luz para la impresión de la película el tiempo justo para no quemarla. Las primeras cámaras réflex las fabricó la firma americana **Folmer&Schwing** en 1890, bajo la denominación de Graflex y de Adam Reflex en su versión británica, que utilizaban placas de película.

Objetivos y obturadores

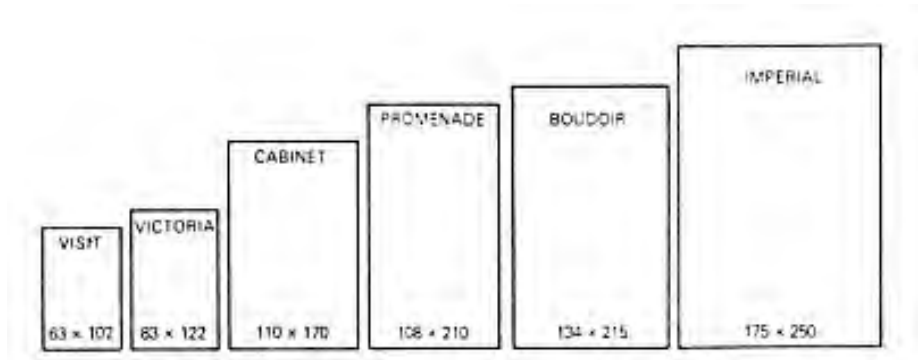
Entre los componentes de la cámara que también pueden servir para aproximarse al conocimiento de la misma y su datación, se encuentran los objetivos y obturadores. También la identificación de algunos de los elementos y los materiales utilizados en su fabricación nos permiten datarlas de manera aproximada. Por ejemplo, en el color de los fuelles de cuero, que fueron de color rojo/granate hasta 1900, luego sustituidos por los de color negro, o en el empleo de distintos metales. El latón fue el metal utilizado desde los orígenes hasta 1910 y el aluminio comenzó a ser frecuente a partir de 1890, fecha en la que también comienza a niquelarse algunas partes de la cámara que con el tiempo, aunque siempre permanece brillante, amarillea. El cromado no aparecerá hasta la década de los años treinta y, a diferencia del niquelado, nunca amarillea. Con el cambio de siglo, poco a poco, a las cámaras de madera que sustituyendo el metal fundido, como material de fabricación tanto del cuerpo de la cámara como del resto de piezas a las de madera.

Hoy día el conocimiento sobre la cámara fotográfica es quizá el más completo de entre todos los elementos que componen la historia de la fotografía debido, sobre todo, a que se convirtió tempranamente en objeto de interés dentro del coleccionismo fotográfico, como evidencian las guías, publicaciones o páginas web existentes y dirigidas fundamentalmente hacia ese ámbito.

Los formatos fotográficos

El tamaño de las primeras pruebas fotográficas no se encontraba unificado, ya que dependía de la cámara oscura y el objetivo utilizado. Una vez obtenida las imágenes estas, además, se recortaban. No fue sino hasta el inicio de la fabricación de cámaras y objetivos de forma comercial, cuando éstos empezaron a estandarizarse en función de la cámara utilizada. El formato,

además de por la cámara venía determinado por el destino final de la fotografía.



Los formatos utilizados a partir de la década de 1850 fue: el *grande-monde* (característico en Francia), de 80x60 cm., y el *mammoth* (propio de Gran Bretaña), de 41x51 cm.; el formato grande, de 44x33 cm.; el mediano, que será el más extendido, de 35x27 cm. y el pequeño de 25x18 cm.

A partir de la década de 1860, se homogeneizaron aún mas y se añadieron a los anteriormente citados: el *boudoir* (imagen de 124x193 mm., sobre un soporte de 134x215 mm.), el *cabinet* (imagen de 100x150 mm., sobre un soporte de 110x170 mm.), la *carte de visite* (imagen de 59x 94 mm., sobre un soporte de 63x102 mm.), *imperial* (imagen de 168x217 mm., sobre un soporte de 175x250 mm.), el *promenade* (imagen de 100x183 mm., sobre un soporte de 108x210 mm.) y por último, el *victoria* (imagen de 75x112 mm., sobre un soporte de 83x122 mm.).

A mediados del siglo XIX, sobre todo a partir de la Exposición Universal de Londres, la **estereoscopia** se convirtió en uno de los formatos más populares como objeto de consumo y distracción. Su éxito consistía en la reproducción en relieve de las imágenes mediante el uso de un visor adecuado. La visión de los ojos humanos, con una separación de unos 65 mm. entre ambos, capta

*Cámara de DAVID BREWSTER y
visor de CHARLES WHEASTONE.*



sendas imágenes levemente distintas que se sintetizan en una sola percepción tridimensional. Sobre esta base, **Charles Wheastone** (1802-1875) ideó un aparato (1832) para visionar dos láminas repetidas con un ángulo de visión acorde con la distancia que separa los ojos.

Se aplicó posteriormente al daguerrotipo y **David Brewster** (1781-1868) inventó el estereoscopio para realizar fotografías binoculares así como el visor correspondiente para visualizarlas. Los primeros fueron fabricados en París por Louis-Jules Duboscq (1822-1894) en 1851. La estereoscopia tuvo larga vida y tanto las vistas realizadas por los aficionados como los amplios repertorios realizados por estudios profesionales, que incluían vistas de ciudades, monumentos, retratos de personalidades, etc., tuvieron una enorme fortuna hasta bien entrado el siglo XX.

El laboratorio fotográfico

Los primeros procesos fotográficos requerían de unos conocimientos químicos que, aunque caricaturas y encendidas polémicas decimonónicas podrían hacer pensar en una práctica masiva, lo cierto es que limitaban su uso generalizado. Los daguerrotipos se producían después de emulsionar (proceso que requería el bruñido de la plancha metálica, los vapores de yodo, etc.) y revelar las placas sin demora tras la exposición, que exigía de un máximo cuidado en la manipulación de los productos y que se realizaba a plena luz del día, por lo que los equipos fotográficos portátiles estaban compuestos por todo lo necesario, sin necesidad de regresar al estudio o crear un lugar específico para su elaboración.

Las placas de colodión húmedo, que requerían de su revelado y fijado inmediato -cuando la toma aún estaba húmeda-, fue el primer proceso generalizado para la realización de grandes reportajes, por su estabilidad y calidad en la imagen, por lo que el fotógrafo ya debía equiparse, no sólo con un amplio número de placas, sino también con un espacio aislado del polvo y los excesivos efectos ambientales (luz, temperatura, humedad...), variables que podrían modificar la toma. Este primitivo laboratorio estaba ubicado en tiendas de campaña o en carromatos de madera –son célebres los que aparecieron inmortalizados en las imágenes



Laboratorio portátil fabricado por CHEVALIER, 1850.



ROGER FENTON *en su carromato durante la Guerra de Crimea, 1854.*

de Roger Fenton o Jean Laurent-, que además servían como medio de transporte.

En el proceso de emulsión, las placas al colodión debían sumergirse en la oscuridad o con luz roja en una solución acuosa de nitrato de plata, que creaba una capa blanquecina por el yoduro de plata, sensible a la luz. Tras el revelado, el fijado de la imagen requería también de diversos baños y, por consiguiente, de un espacio habilitado para ello. Las placas de colodión eran muy sensibles a la luz azul y para su revelado los fotógrafos utilizaban la luz tintada con cristales amarillos de una pequeña ventana lateral. En el laboratorio ambulante también se realizaban las copias, ya que la placa de colodión producía una imagen negativa que requería de un posterior positivado sobre papel, generalmente albuminado.

La rápida evolución en los procedimientos fotográficos a mediados del siglo XIX requirió que los fotógrafos destinaran una habitación destinada a un laboratorio fijo donde proceder al revelado y manipulado de negativos y positivos. , para las que se

podía elegir entre una gran variedad de formatos y acabados: las fotografías se pegaban sobre elegantes cartones, incluso se emulsionaban otras superficies que no eran de papel, como telas o porcelanas y, en la búsqueda de crear un mayor realismo, las fotografías se viraban, coloreaban, etc.

Las descripciones de estos espacios, -denominados también como *atelier* en clara alusión a los estudios de artista-, comenzaron a incluirse en los tratados técnicos a partir de la aparición del colodión a mediados del siglo XIX.

El químico **Henri-Edmond Robiquet** (1822-1860), realizó en su *Manuel Théorique et pratique de Photographie sur collodion et sur albumine* (1859)⁷⁴, una detallada descripción del laboratorio fotográfico, incluyendo todos los productos químicos y las recomendaciones necesarias sobre su uso para evitar posibles accidentes al manipularlos. El laboratorio debía dividirse en dos partes mediante una cortina de color negro. Una parte debía estar iluminada por una pequeña ventana con un cristal amarillo. La otra parte, debía estar enteramente pintada en negro y no recibir más luz que la de una pequeña linterna, también con filtros amarillos,



Laboratorio fotográfico descrito en el manual de Robiquet, 1859.

que iluminara lo suficiente para poder acceder a los productos químicos. Colocados sobre varios estantes, clasificados y bien separados en el orden de utilización debían estar colocados todo el instrumental (embudos, pinzas, balanzas,...) y los productos químicos necesarios para la sensibilización de las placas y su posterior revelado.

El primer tratado en castellano en incluir una pormenorizada descripción del laboratorio fue el de José María Cortecero, en su *Manuel de fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía*, publicado en 1862, donde lo describía prácticamente con las mismas recomendaciones del manual de E. de Valicourt⁷⁵: *“La buena disposición de un laboratorio fotográfico es, á nuestro modo de ver, una de las primaras condiciones para poder operar con buenos resultados. Por fútiles que parezcan las observaciones que vamos á hacer, sin embargo, cada una de ellas tiene su importancia, y conviene mucho tenerlas presentes si es que no se quiere caer en los errores en que muchos han caido.*

El laboratorio para placa debe ser diferente y ha de estar separado del laboratorio para papel. Vamos á describir uno y otro. El laboratorio para placa ha de componerse de dos piezas; una clara y algo espaciosa, otra pequeña á la que llamaremos gabinete oscuro. La primera de estas piezas será destinada exclusivamente al pulimento, lavaje y cloruraje de las placas; no habrá en ella otros productos químicos mas que los indispensables á la placa; se tendrán dos mesas, una apoyada firmemente contra la pared y colocada á la luz para pulir en ella las placas y ver fácilmente su estado de limpieza; en esta mesa no debe haber objetos químicos que la embaracen. Una caja con pulidores, otra con algodón en rama, otra que contenga diferentes frascos y polvos, un recorvador mecánico; hé aquí todo lo que debe haber.

Por cima de la mesa estarán colocadas con el mayor orden las tablillas y la prensa en que ha de fijarse la placa para su pulimento. En fin, en un cajón de la mesa habrá dos ó tres cepillos de relojero destinados á quitar el polvo á los pulidores y extender el rojo de Inglaterra.

A un lado de la pieza habrá un estante para los bastidores y placas, cuidando de no confundir los de cada cámara oscura; el estante debe de estar siempre muy limpio de polvo.

En la segunda mesa, que estará colocada en frente de una ventana, se pondrá un trípode para clorurar y una cofaina de zinc ó de cobre estañado para echar las aguas del cloruraje, y á la que se adaptará una espita para limpiarla

de los líquidos; además habrá un cántaro pequeño y ligero con agua ordinaria, una botella con agua destilada, un vaso de boca grande tapado con un cristal raspado para el hiposulfito, y una cofaina donde han de lavarse las pruebas. Inmediato a la mesa y muy á la mano habrá un gancho pequeño de plata y unas pinzas.

La caja de las placas estará colocada cerca de la mesa de pulir; sobre varias tablas suspendidas en la pared se colocarán los objetos mas usuales de la fotografía sobre placa. Todos los productos químicos tendrán sus nombres clara y distintamente marcados, así como se marcará igualmente en los embudos para lo que cada uno de ellos está destinado; todo esto y los vasos graduados se tendrá colocado con el mayor orden.

La disposición del gabinete oscuro es de las mas sencillas; una puerta ó mampara que se cierre y se abra con prontitud es de absoluta necesidad. En el interior del gabinete habrá una mesa bastante alta sobre la que se pondrá la caja de mercurio. Será muy conveniente, si esto puede hacerse, va sea en un rincón de la cámara del pulimento ó en un paraje poco claro que se trataría de oscurecer enteramente por medio de un paño negro ó una puerta, colocar allí la caja virgen que encierra las sustancias cuyos vapores, al combinarse con la lata de la placa, han de formar la capa impresionable.

El laboratorio de fotografía estará igualmente dividido en dos partes, con la diferencia de que aquí el gabinete no ha de ser tan grande que permita á los rayos solares entrar sin inconveniente.

En este ha de haber una mesa bastante alta á fin de evitar al operador la incomodidad de tener que estar continuamente agachado observando la venida de su clió. Esta mesa ha de tener la altura que generalmente se da á los mostradores donde se trabaja de pié. En frente y por cima de la mesa se colocará una tabla larga que abrace todo el frente de la pared contra la cual la mesa está apoyada. En esta tabla se colocarán todos los productos químicos y los frascos que contengan las disoluciones argentíferas. Para cada cofaina que haya sobre la mesa debe adoptarse una tapadera; de este modo el operador sabrá encontrar fácilmente lo que desea, aunque para ello no tenga otra luz que la de la lámpara de alcohol, que tendrá cuidado de esconder tras un pequeño abanico de cartón destinado á interceptar los rayos luminosos que pudieran herir el cristal colodionado al salir de la bandeja vertical.

El trípode sobre el cual se coloca el cristal para hacer aparecería imagen ha de estar en una cofaina bastante grande de gusta-perca, la que tendrá á un extremo un tubo por el que corren las aguas del lavaje, que se echarán sin cesar

sobre la placa. Este tubo, que atraviesa el tablón de la mesa, irá aá dar a un barreño que á este fin se ha colocado debajo.

Sobre todo se recomienda la limpieza; las cofainas, siempre que se haga uso de ellas, no deben enjugarse con lienzo alguno sino con papel de seda. (...)”⁷⁶.

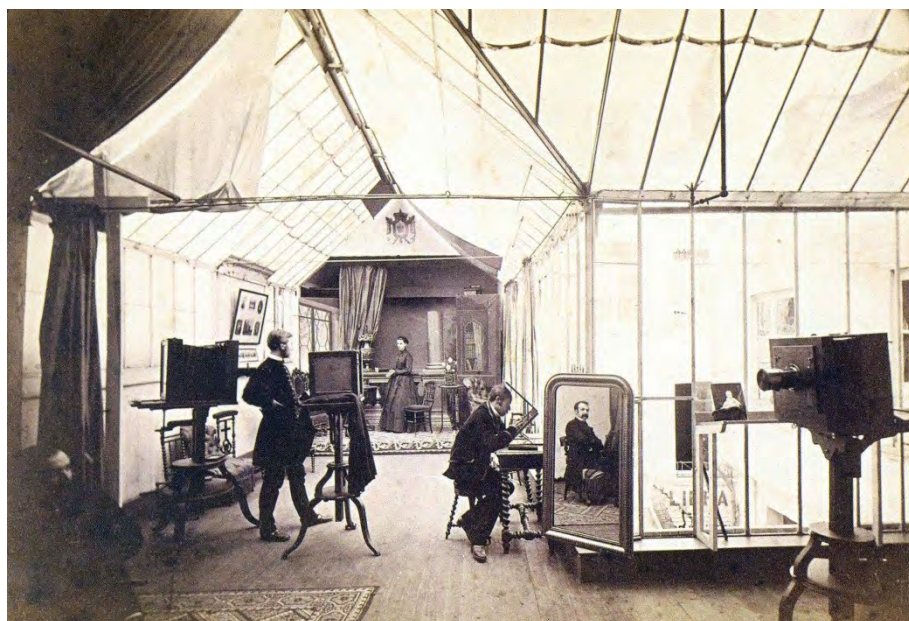
Este fue el modelo seguido por la mayoría de fotógrafos durante toda la segunda mitad del siglo XIX. Junto al laboratorio, con la popularización del retrato, se hizo necesario la apertura al público de estudios donde fotografiarse, adquirir los retratos de personajes célebres, que se convirtieron en objeto de colección, o también comprar vistas de monumentos o paisajes con los que elaborar un álbum para el recuerdo.

La llegada, primero del colodión seco y después de la placa seca de gelatino-bromuro, modificó los hábitos del acto fotográfico tal y como se conocía hasta entonces. Con la placa seca ya no era necesario revelar la imagen de forma inmediata y podía realizarse en un laboratorio fijo y cuando ésta comenzó a fabricarse de manera industrial a partir de 1880, el fotógrafo ya no tenía que emulsionar él mismo los soportes negativos. A finales de siglo todo el proceso previo a la realización de fotografías se simplificó y el equipo también se redujo, incluso ya no fueron necesarios excesivos conocimientos químicos para su práctica.

El estudio del fotógrafo

Los primeros procedimientos fotográficos requerían de la luz natural y de la inmediatez para la preparación de las placas mediante las mezclas químicas necesarias. Como hemos visto, los primeros equipos del fotógrafo eran portátiles y en una compartimentada cartera de cuero llevaban todo lo necesario para elaborar daguerrotipos.

La mejora de las fórmulas químicas y la popularización que adquirió el retrato fotográfico llevó a la apertura de los primeros estudios y laboratorios que solían situarse en buhardillas y pisos altos de los inmuebles, -siguiendo la tradición de los artistas decimonónicos-, ya que sus terrazas e iluminación cenital recibían la luz idónea para la práctica de la fotografía. Sus horarios de apertura, incluso, estaban adecuados a las franjas horarias de luz natural.



Estudio Alinari, ca. 1875.

La necesidad de recibir luz natural hizo que en apenas una década, las azoteas de las principales capitales europeas –como reflejó el magistral Daumier en su caricatura de Nadar– se llenaran de estudios y terrazas cubiertas con estructuras metálicas y acristaladas. Los *glass-studio*, sin duda influenciados por el impacto de las construcciones en hierro y cristal del momento, pasaron de ser estructuras desmontables y casi improvisadas, a alcanzar toda una modalidad dentro de la arquitectura urbana, como evidencia el extenso recorrido que realiza por su evolución y complejidad constructiva tanto Edward L. Wilson en su obra *Photographics: A Series of Lessons* (1881)⁷⁷, como H. Baden-Pritchard en *The Photographic Studios of Europe* (1882)⁷⁸, donde describe uno a uno los principales estudios fotográficos de Londres, París, Escocia, Prusia, Austria, Hungría y Bavara.

Junto a la pormenorizada descripción de los procedimientos químicos, su formulación y empleo, los tratados teóricos para fotógrafos comenzaron a incluir como un capítulo fundamental el dedicado a los estudios, fundamentalmente destinados al retrato, pero que se convertirían con el tiempo en obligados lugares de visita, verdaderas casas de artista, templos del arte, como diría Zola, lugares donde retratar y retratarse⁷⁹.

Uno de los primeros en los que se definía el espacio del fotógrafo como *atelier* (estudio) fue en la *Guide du Photographe*⁸⁰, redactado por el óptico Charles Chevalier, -aquel que había sido

intermediario entre Niépce y Daguerre-, en el año 1854. Un año más tarde, el semanario *L'Illustration* da noticia de la apertura del estudio de Gustave Le Gray, en el número 35 del Boulevard des Capucines y publica un pequeño artículo ilustrado, firmado por Paulin, donde se realiza un artístico recorrido por el atelier:

“Dado que la fotografía se ha convertido en un arte, los establecimientos consagrados a estas operaciones han debido necesariamente transformarse. Al laboratorio le ha sucedido el taller; el taller de pronto se convirtió en Salon y también, como el del señor Le Gray, en gabinete de gran curiosidad, donde la antecámara ya ofrece un sabor.

Del centro de esta habitación de entrada, las paredes interiores están adornadas de cuero de Córdoba que recuerdan los ricos interiores flamencos de Mieris y de Metsu; una doble escalera se eleva con barrotes retorcidos, conducentes al estudio acristalado y al laboratorio de operaciones químicas; esta escalera ofrece la curiosidad de los visitantes por el Moisés salvado de las aguas, pintado en 1777 por Francisco de Mura, y un espejo de Venecia rodeado de un marco tallado en madera, forma un conjunto de amorcillos muy generosamente modelados.

En el salón, iluminado por un gran ventanal sobre el bulevar, se encuentra un despacho en roble esculpido, estilo Luis XIII, cuyos paneles representan escenas de la Biblia, que abarca una multitud de cajones y secretos que son el sello distintivo para distinguir este tipo de muebles.

En la repisa de la chimenea que está en frente, se levanta un gran vaso cuya obra data del reinado de Luis XIV. Este vaso está curiosamente tallado y decorado con grabados en hueco cuyos temas se toman de los jinetes que luchan en Europa y Oriente.

Entre los diversos cuadros dispuestos sobre el rico tapizado de rico terciopelo rojo y que sirve como telón de fondo, se distingue, sobre todo, un retrato de Isabel la Católica, en el que la cabeza se levanta evidenciando su poder, rodeado de un enorme collar de guipur; el trabajo de este meticuloso encaje, y el vestuario en general, especialmente las joyas y otros adornos de orfebrería, es un manjar de ejecución que contrasta con la anchura de la cara; esta pintura es la escuela de Bronzino. Otro retrato de una mujer flamenca se le atribuye a Mirvell.

Finalmente sobre una mesa de madera veneciana ricamente tallada y dorada, en tropel, con forjado de cobre, reposan floreros chinos, y se encuentran

240

L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSEL.

le travail date du règne de Louis XIV. Cette œuvre est entièrement découpée et ornée de gravures en creux dont les sujets sont empruntés à des combats de chevaliers d'Europe et d'Orient.

Tous divers peintures disposées sur la riche tenture

de velours écossais qui leur sert de fond, on distingue surtout un portrait d'Isabelle la Calabrique, dans lequel la tête s'enlève avec une grande puissance sur une tunique colorée de pourpre; le travail de cette double miniature, ainsi que celui du costume en général, et surtout des lé-

gers, regards, fouets et autres ornements d'orfèvrerie, est d'une finesse d'exécution qui contraste avec la largeur de l'échelle du visage; cette peinture est de l'école du Bronzino. Un autre portrait de femme flamande est attribué à Mirou. Enfin sur une table sculptée en bois richement



Salon de l'établissement photographique de M. Legray, boulevard des Capucines, n° 35.

sculpté et doré, mêlé avec des plats allemands de cuivre repoussé et des vases de Chine, se trouvent les portraits en épreuves coloriées des plus célèbres personnages

éminents qui ont passé devant l'objectif de M. Legray, et dont d'autres épreuves coloriées et encadrées forment l'ornement d'un petit boudoir attenant au salon.

Voilà pour ce qui est de la décoration; mais c'est l'habileté de l'artiste qui fait le principal mérite de l'établissement; c'est la précieuse exposition de l'atelier où la lumière

los retratos de prueba de las más exitosas figuras prominentes que han pasado por delante del objetivo del señor Legray, y otras pruebas coloreadas y enmarcadas forman el ornamento de un pequeño gabinete previo al salón.

Por lo tanto, es la decoración, pero es en realidad la habilidad del artista, que es el mérito principal del establecimiento; es la valiosa exposición del taller donde la luz viene a trabajar bajo la dirección erudita del Señor Le Gray, como un diligente obrero que dirige su trabajo diario desde el amanecer. No estamos diciendo nada nuevo a nadie sobre el Sr. Le Gray, cuya fama como fotógrafo es universal, escribió el mejor tratado sobre su arte y me contó, con un desinterés que le honra, los procesos y combinaciones de productos químicos mas propias

para alcanzar la perfección. Es en el número 35 del boulevard des Capucines donde hay que visitar al señor Le Gray. Es en el segundo piso de esta casa que visitamos, en la esquina de la calle Neuve-San-Agustín, su estudio inundado de luz. Sin embargo, debemos recomendar a los visitantes, debido a la vecindad, el conocido lema: Hable con el conserje."

Ocupado a partir de 1857 por Nadar, este estudio fue en aquel momento descrito de nuevo, esta vez por Théophile Gautier en un artículo no terminado para *L'Artiste*, ese mismo año. En él, Gautier se deleitaba en la arquitectura exterior del que llegó a calificar como "palacio de la fotografía", completando así el relato de sus interiores que ya había firmado Paulin en *L'Illustration*: "*Cuando pasamos por el Boulevard des Capucines, la mirada se siente atraída imperiosamente por un edificio de aspecto original, que corona, desde el segundo piso, la casa designada bajo el número treinta y cinco.*

La voluntad de un artista, ha guiado evidentemente al arquitecto en el estilo y en la apropiación de este inmenso escaparate destinado a un trabajo muy especial. Vamos a dar una descripción detallada, porque vemos como un síntoma de lo que podría convertirse en la arquitectura moderna, la construcción de nuevas formas de invenciones recientes.

Un edificio debe dar forma a su destino en relieve y buscar sus motivos ornamentales en su uso. Las estaciones de tren, vestíbulos, salas de exposiciones, obligaron a sus fabricantes a alejarse, tal vez lamentablemente, de las tradiciones de la academia; pero ni los griegos ni los romanos permitieron, y por buenas razones, tipos para copiar en este género, y los requisitos de su servicio imponen las líneas necesarias e inevitables que debemos aceptar con alegría, en lugar de quejarse, como sucede a menudo, porque la arquitectura estéril desde hace tiempo, iba a elaborar numerosos temas de renovación y éxito para crear un carácter.

Un estudio fotográfico tiene que admitir libremente a la luz; por lo que tiene que ofrecer grandes ventanas y abrir todas ellas al sol, este colaborador caprichoso en nuestro clima. Por lo tanto, se deben reducir los muros opacos y aumentar las paredes transparentes. El hierro, que en un pequeño volumen presenta una gran resistencia, formará la columna vertebral del edificio donde el cristal cubrirá las paredes y los techos. Esto es lo que el Sr. Nadar ha construido en elegante e ingeniosa instalación del boulevard des Capucines. La fotografía tiene por fin su palacio.

La construcción contiene dos pisos. En la planta inferior se encuentran las salas de exposición y en la planta superior se ha instalado el taller de pose para los retratos. La estructura de hierro pintada en rojo y decorada con hilos de oro, dibujan un frontón con las alas que forman una fachada dividida por columnas y adornada con dos balcones, donde las enredaderas pintan de colores naturales al suspender sus campanas y sus zarcillos entre la espaldera dorada.”⁸¹



Ilustración de estudio fotográfico en el tratado fotográfico de AUGUSTE BELLOC, 1862.

Los tratados publicados a partir de 1860, como en el de Auguste Belloc (1800-1867), *Photographie rationnelle. Traité complet théorique et pratique*⁸², o en el de André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), *L'Art de la Photographie*⁸³, incluían recomendaciones sobre la decoración del estudio, los muebles adecuados, la pose o la indumentaria más adecuada del retratado, así como todos aquellos aspectos que intervenían en las composiciones del estudio.

Los estudios se convirtieron en lugares de encuentro, de relación social y también de autorretrato del artista fotógrafo⁸⁴. La aparición de los estudios profesionales situados en las principales vías de las

ciudades, fue una forma de distinción. Fueron célebres los abiertos por Gustave Le Gray, después ocupado por Nadar, en el Boulevard des Capucines o el de Disderi, cercano al anterior en el boulevard des Italiens, que pronto se convirtieron, además, en lugares de tertulia y reunión de artistas, escritores, políticos y miembros de la alta sociedad.

En 1860, con motivo de la apertura de los nuevos salones de Disderi, *Le Monde Illustré* realizaba una auténtica crónica social en torno a los personajes que acudían al estudio, con motivo de su re-inauguración:

“Hace una quincena de días —con sus noches— las ventanas que dan al Teatro Robert Houdin se precipitaron sobre el bulevar de los italianos con una luz tan brillante como inesperada. Vivas, hacían creer a los transeúntes de que el vecino prestidigitador se entregaba a alguna experiencia con la magia; inesperado, no lo fue porque a media noche los fotógrafos, que trabajan bajo las órdenes del señor Sol, hacía tiempo que cerraron sus talleres. O, era mas bien el señor Disderi que había encendido la hoguera.

El motivo del enigma era que se habían abierto con un festival nocturno los nuevos salones del famoso fotógrafo. Todo el lujo para crear el encanto y el arte preciosos está allí acumulado con un prodigiosidad principesca. Dos pisos llenos de estas maravillas, muchas de las cuales son obras maestras del gusto.

En primer lugar, entramos en una primera sala, a la que no nos atrevemos a llamar vestíbulo por la rica decoración que posee. Las paredes están revestidas con paneles de roble viejo, cuyo trabajo tiene un valor incalculable. En los lugares de honor, la madera proporciona un marco para las mesas de mármol, sobre las que están grabados los nombres de los clientes más ilustres del señor Disdéri y las fechas de las visitas a sus talleres. Vemos junto a los nombres de SS. MM. el Emperador y la Emperatriz, las del Príncipe Imperial, el príncipe Jerónimo, el príncipe Napoleón y la princesa Clotilde, los príncipes y princesas Murat, etc.

Esta primera habitación, que tiene todo el aire de una sala de honor, nos movemos en el gran salón. Allí, no son festones solamente, son astrágalos.

El oro, la seda y el bronce resplandecen, iluminados por un centenar de velas en candelabros con colgantes de cristal. El techo de esta habitación es muy notable; vemos a un paso de la nube en un azul suave porta un vuelo de amorcillos rosados, una fantasía llena de oportunidad, ya que los ha

representado armados con los atributos fotográficos. Esta es la forma de la mitología a la moda de 1860, y - ¿quién habría esperado? - esta antítesis no es sorprendente, ya que es de la gracia de este periódico; parece que siempre hemos visto al Amor con una botella de colodión en la mano y mirando a través de una lente.

La tercera sala es un verdadero museo; es el Louvre del retrato en tarjeta. Hay una colección de personajes y de gente común, cuyos originales serían suficientes para llenar una subprefectura de segunda clase. Entonces, aquí está el gabinete del señor Disdéri; es un gabinete con encanto que está llena de vasos de bronce florentinos, armaduras antiguas y otras curiosidades; a continuación, nos adentramos en una gran sala cuya finalidad se nos escapa, pero que fue la sala del buffet la noche de gran apertura.

En el segundo piso están los talleres del señor Disdéri; nos encontramos con un jardín de invierno donde los fumadores buyeron durante los intervalos del concierto. Porque no debemos olvidar que la música apareció en el programa del festival de la mano de Alfred Quidant que tocaba en el piano El reloj de musica, Dacier ha cantado El amable ladrón, los hermanos Lionnel recitaron a Nadaud, el señor y la señora Ferni tocaron el violín, y el Sr. Daubel el órgano.

El Sr. Disdéri, por la gracia con la que hizo los honores en sus salones, será recordado por algo tiempo entre la multitud de sus invitados. Entre los que contó con varios de los notables de la prensa, el teatro y el mundo del arte.

Convendría ahora, tras haber hablado del maestro de la casa, hacer un elogio al fotógrafo; pero creemos que es suficiente decir el nombre del Sr. Disdéri que, por profundos estudios y su trabajo incesante, ha hecho elevar su arte al último grado de lo maravilloso. En la Edad Media, se colgaba a un hombre por menos que eso.”⁸⁵

El reconocimiento social de algunos fotógrafos, que comenzaron a ser considerados verdaderos artistas en su género, fue en aumento a lo largo del siglo. A ello contribuyó, sin duda, no solo la popularización del medio, sino también el hecho de que muchos de ellos procedieran de familias nobles, burguesas y acomodadas, que llegaron a la fotografía como forma de desarrollar una afición. En torno a la fotografía surgieron estrechas relaciones entre académicos, pintores, arquitectos, escritores y toda la intelectualidad del momento, -célebre y estudiada es por ejemplo la relación que Nadar tuvo con Émile Zola⁸⁶ o con Théophile

Gautier⁸⁷- que se vincularon conjuntamente en torno a las sociedades fotográficas. Ejemplo de ello fue la pionera Société héliographique, creada en 1851 y entre cuyos miembros fundadores, como cita en su primer número *La Lumière*, revista oficial de la sociedad, se encontraban Jules Champfleury, Eugène Delacroix, Alexandre Dumas, Hector Horeau, Victor Hugo, Eugène Isabey, Prosper Mérimée o Jules Ziegler⁸⁸, entre otros, junto a fotógrafos como el Baron Gros, el conde de Vigier, Le Secq o Baldus.

Estas relaciones, como veremos, dieron lugar a una fructífera colaboración en viajes, publicaciones, influencias artísticas y proyectos que, en lo que a estudios se refiere, nos ha dejado los dos realizados por el genial **Héctor Horeau** (1801-1872)⁸⁹, especializado en arquitectura de hierro.

Su personalidad visionaria y curiosidad por el progreso técnico le hicieron vincularse a la fotografía desde su nacimiento. Fue autor del texto y las litografías de la obra *Panorama d'Égypte et de Nubie* (1841)⁹⁰, inspiradas en los daguerrotipos realizados por el suizo **Pierre-Gustave Joly de Lotbinière** (1798-1865), que aprendió el procedimiento directamente del propio Daguerre en 1839. Esta fue una de las primeras obras ilustradas, junto a las *Excursions daguerriennes* —obras de las que hablaremos más adelante— basándose en daguerrotipos.

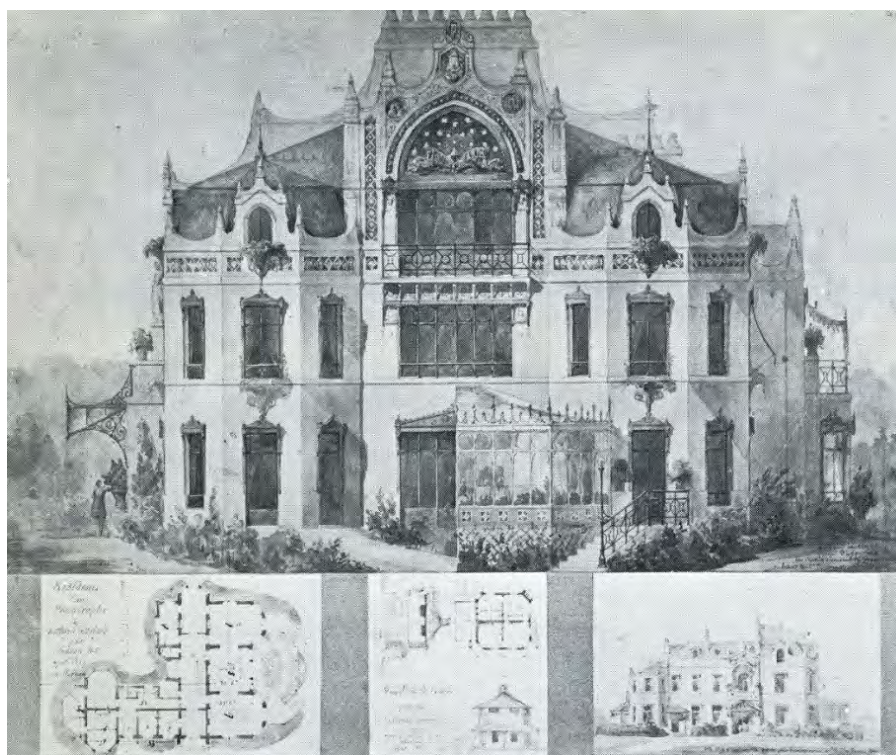
Cabe señalar sobre sus proyectos de estudio fotográfico, que su interés por este tipo de edificios apareció ya en sus primeros ejercicios influenciados por la Academia, cuando diseñó un taller para un escultor (1825) y aunque la influencia neoclásica era evidente, introdujo en este diseño la novedad de una terraza adosada a la habitación destinada a taller, para poder trabajar a plena luz natural⁹¹.

Entre 1855 y 1859, Horeau se traslada a Londres con la esperanza de que allí sus proyectos tuvieran una mejor acogida que en su país natal. Allí, entre otros proyectos, diseña una residencia para un fotógrafo en Nothing Lastword, cerca de Londres⁹². El edificio seguía las características propias de su arquitectura basada en estructuras de metal, cubierta por grandes ventanales. Las terrazas superiores se encontraban completamente cubiertas

mediante una estructura acristalada, siguiendo los principios de sus célebres diseños para Les Halles, de París, o del pabellón para la mítica Exposición universal de París de 1855.

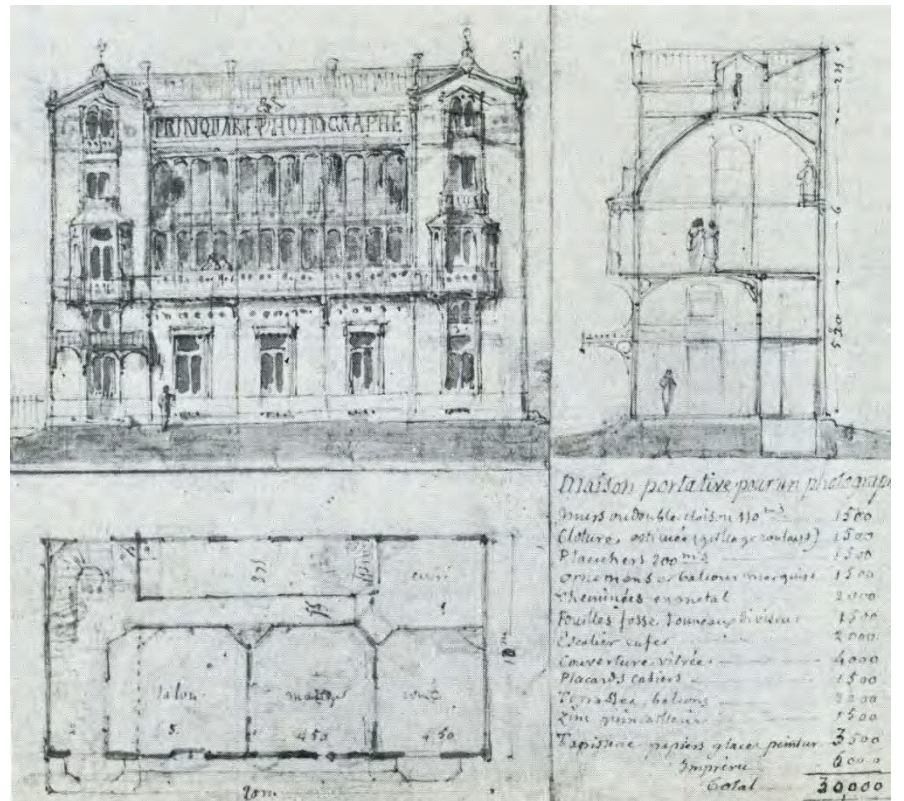
De vuelta a París, publica *L'Edilité urbaine* (1868), donde incluye un proyecto de *casa portátil para un fotógrafo*⁹³, bajo el epígrafe “construcciones desmontables, portátiles o ambulantes” destinadas a ocupar espacios provisionales. Al igual que en su primer proyecto de 1825 para una casa de artista, Horeau destina la parte más elaborada a la segunda planta. El taller del fotógrafo ocuparía prácticamente toda la extensión de la planta superior iluminada mediante una gran vidriera que recorría la parte central del edificio. Veremos cómo éste diseño fue, muy posiblemente, el que tomó Ricardo Velázquez Bosco en su proyecto de casa y taller fotográfico para Jean Laurent en Madrid.

De talleres móviles a residencias que contaban con habitaciones destinadas a estudio, laboratorio, recibidor, almacén, etc. La variedad arquitectónica no eludía una serie de principios básicos característicos a todo ellos -localización en lugares altos, bien iluminados y ventilados con grandes terrazas acristaladas-, que siguieron tanto los estudios modestos como los más ilustres, desde de su aparición en la arquitectura urbana en la década de 1840.



HECTOR HOREAU, *Proyecto de estudio de fotógrafo en Nothing Lastword*, 1855.

HECTOR HOREAU, *Casa portátil para un fotógrafo*, 1868.



Procedimientos de reproducción fotográfica

Como muchos autores han puesto de manifiesto, una vez materializada la posibilidad de reproducir la naturaleza mediante la cámara, la difusión de estas imágenes mediante su multiplicidad en álbumes y libros impresos fue el objetivo primero de sus creadores⁹⁴.

La ilustración de libros por medio de fotografías pegadas comenzó a realizarse en 1841, con el libro *The Pencil of Nature* de W.H. Fox Talbot, tratado fotográfico donde su autor teoriza acerca del alcance y las posibilidades que ofrecía el calotipo. A partir de aquí, como veremos mas adelante con algunos ejemplos, la presencia de fotografías originales incluidas en impresos, irá en aumento y con la aparición de los procesos fotomecánicos, se hará prácticamente imprescindible.

Desde el punto de vista técnico, junto a la inclusión de fotografías originales pegadas dentro del libro, lo que encarecía lógicamente su valor y limitaba su producción a unos pocos ejemplares, fueron los procedimientos fotomecánicos los que generalizarían la inclusión de la imagen fotográfica en el libro impreso⁹⁵.

Los métodos utilizados para imprimir libros ilustrados con imágenes se dividen en procedimientos en relieve (xilografía) y en hueco (grabado). Los utilizados en relieve (se produce el vaciado en la plancha matriz de los blancos de la imagen y se dejan en relieve las líneas de la composición) para reproducir fotografías son la fotolitografía y la fototipia. En hueco, al contrario que el relieve, se vacían los negros, y se utilizan el heliograbado, el carbón y la woodburytipia.

Recordemos que las primeras pruebas que realiza Niépce fueron la reproducción de grabados sobre una placa de metal, el *Retrato del cardenal Amboise* y *La Sagrada Familia* (1826), que envió al taller en París de su amigo el grabador Lemâtre, que realizó varias estampaciones. Una vez perfeccionado el daguerrotipo, éste sirvió al físico Hippolyte Fizeau (1819-1896)⁹⁶ para realizar una matriz calcográfica mediante el espolvoreado de resina sobre el daguerrotipo, siguiendo el mismo principio utilizado en la técnica de la aguatinta. Este será uno de los antecedentes de la fotomecánica y con este método se imprimieron algunas de las planchas de ilustraron las *Excursions daguerriennes* (1841), primera obra basada en daguerrotipos, de la que hablaremos más adelante.



NICÉPHORE NIÉPCE,
Cardenal Amboise, 1826.

El perfeccionamiento de estos los procedimientos fue constante y las variantes a partir de un mismo método fueron numerosas como evidencian las patentes registradas entre 1840 y 1880, que se multiplicaron en el tiempo a gran velocidad y por toda Europa. Al igual que ocurrió con los procedimientos fotográficos, los fotomecánicos también se vieron envueltos en la necesidad de perfeccionar la calidad de las copias y hacer más ágil su producción.

Tras Fizeau, fue Fox Talbot quien avanzó considerablemente en la creación de un procedimiento fotomecánico de impresión en hueco. En 1851, mientras intenta mejorar su calotipo, recurrió a la gelatina bicromatada -principio que se convertirá en básico en los procedimientos fotomecánicos-, que al entrar en contacto con la luz se convertía en un material inalterable y muy estable. Dos años más tarde, el químico Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), sobrino de Nicéphore y que realizó pioneros experimentos de fotografía en color (*Héliochromie*, 1851), ideó un procedimiento fotomecánico en hueco (1853) basado en el betún de judea.

Louis-Alphonse Poitevin (1819-1882) ingeniero técnico y daguerrotipista, fue uno de los más avezados buscadores de la multiplicidad de la imagen. Así llegó a la galvanoplastia de placa daguerriana o heliograbado (1848)⁹⁷, al negativo sobre gelatina (1850) y a la fotolitografía (1855). El heliograbado consistía en la sensibilización de una placa mediante la goma bicromatada y que al igual que la aguatinta, una vez expuesta a la imagen, ésta se imprimía en papel mediante un tórculo convencional. Poitevin también ideó un proceso inalterable al carbón (1860). Sin embargo, su falta de visión comercial no le permitió explotar comercialmente sus inventos, lo que sí haría Joseph Lemercier, que adquirió su patente de la fotolitografía, que consistía en reproducir la imagen sobre la piedra litográfica sensibilizada con gelatina bicromatada que después permitía la estampación de la imagen fotográfica sobre papel.

A partir de 1867, **Cyprien Tessier du Motay** (1818-1880) y **Charles-Raphaël Maréchal** (1818-1886) acuñan la palabra fototipia para definir un procedimiento basado en la fotolitografía, pero que sustituía la plancha de piedra litográfica por una metálica. Perfeccionado por el uso de una plancha espesa de vidrio por Josef Albert un año más tarde, la fotolitografía se generalizó para las ediciones de amplias tiradas a partir de la década de 1870 y fue utilizado hasta bien entrado el siglo XX por las grandes firmas fotográficas en la producción de libros, álbumes y postales.

Uno de los procedimientos de mayor calidad en hueco fue el carbón. John Pouncy mejoró el procedimiento que Poitevin había utilizado recurriendo al carbón pulverizado y en 1858 patentó el cromocarbón. En 1864, Sir Joseph Wilson registró un sistema que consistía en un papel-tisú impregnado con goma bicromatada y tinta china que se interponía entre el negativo y el papel, procedimiento denominado por transporte. La patente fue adquirida por las empresas Autotype de Londres y Braun en París. El hecho de ser un procedimiento fotográfico por transporte y no puramente fotomecánico hizo que, al ser su práctica artesanal pero de excelentes resultados por sus cálidas tonalidades, su uso se limitara casi a obras selectas y exclusivas.

Este sistema del carbón dio lugar a la **woodburytipia** (1864-ca. 1910), creada por Walter Bentley Woodbury en 1864. El procedimiento consistía en obtener el relieve mediante una espesa capa de gelatina -conseguida por el procedimiento al carbón- y prensada con fuerza sobre una chapa de plomo. Este relieve servía de molde para una matriz de acero. Bajo una fuerte presión, la matriz cubierta de una solución tibia de gelatina pigmentada traspasaba este entintado al papel. El resultado daba una imagen de gran calidad pero muy costosa y ello hizo que en torno a 1910 se abandonara su práctica.



SHEPHERD&ROBINSONSON,
Pilares del palacio de Kootub
.woodburytipia, 1870.

Cómo fotografiar la arquitectura

La codificación en la representación arquitectónica mediante planta, alzado, sección transversal y perspectiva fue formulada por Rafael en la carta a León X y así ha continuado representándose hasta nuestros días⁹⁸. Los fotógrafos no podían alcanzar a representar la arquitectura de la misma forma, pero no renunciaron a ofrecer su trabajo como documento fiel y real que sirviera para los arquitectos e historiadores de la arquitectura y el arte. Para ello, establecieron dos formas diferenciadas de mirar la arquitectura mediante encuadres, detalles, motivos y técnicas servía para diferenciar una finalidad profesional, de otra costumbrista.

Para crear ese sistema particular, al igual que antes lo había hecho el dibujo, la fotografía de arquitectura adquirió una serie de características, de elementos propios que se presentan como un mapa particular, cuya leyenda debemos leer correctamente fijándonos en una serie de elementos que conforman esta imagen arquitectónica. Como señala G. Fanelli⁹⁹, las coordenadas del mapa a leer son: el punto de vista, el encuadre, la apertura angular, el formato, el tiempo de la toma, el efecto pictórico y la existencia del detalle. La conjunción de todos estos elementos están condicionadas por el destino de las fotografías de arquitectura. Esta finalidad determinará las coordenadas del mapa, antes citadas como se refleja en las múltiples referencias que van apareciendo desde el discurso del propio Arago, dando a conocer el daguerrotipo, como ya vimos, hasta los libros específicos para realizar fotografías de arquitectura, pasando por numerosos artículos y capítulos en tratados técnicos. Paralelamente a los textos en los que se argumentaba el por qué fotografiar la arquitectura, que ya vimos, surgieron textos técnicos que explicaban cómo fotografiar la arquitectura.



LOUIS-DESIRÉ BLANQUART
EVRARD, 1869.

El fotógrafo francés **Louis-Désiré Blanquart-Evrard** (1802-1872), fundador de la **Imprimerie Photographique** (1850-55), empresa pionera destinada a la producción en serie de fotografías y libros ilustrados destinados a la venta y miembro co-fundador de la Société française de Photographie, publicó varios tratados técnicos sobre los procedimientos fotográficos, su historia y aplicaciones¹⁰⁰. Así, en el *Traité de la photographie sur papier*, de 1851, dedicó el tercer

capítulo a las cuestiones técnicas que un fotógrafo debía tener en cuenta para la reproducción de monumentos mediante el procedimiento del calotipo:

“Antes de reproducir un monumento, es necesario preguntarse qué aspectos y bajo qué condiciones la belleza que la caracteriza, se destaca mejor.

Si se trata de obtener el dibujo detallado de un plano frontal, deberemos elegir el momento en el que el edificio no está iluminado por el sol, y utilizar una preparación que camine lentamente hacia la exposición.

Lo mismo ocurre cuando se desea tomar el interior de los edificios. Las partes que se ven afectados por la luz directa y excesivamente brillante, mientras que las masas que están en sombra se vuelven demasiado poderosas y carecen transparencia. Las sombras deben ser sólo un poco acusadas en las pruebas [fotográficas].

Esto explica por qué es preferible utilizar los medios poco enérgicos [mezclas que produzcan poco contraste], ya que se puede, con su ayuda, prolongar la exposición hasta que las partes que están en sombra queden bien reproducidas, sin alterar el dibujo de las partes que se encuentran a plena luz. Sería diferente si el monumento se encontrara en penumbra; las mezclas más sensibles [a la luz] no sólo son preferibles, sino necesarias, porque sin ellas no podríamos obtener la prueba.

Volviendo al exterior de los monumentos.

En el caso de una visión general, pintoresca, el sol es una poderosa ayuda para que los efectos pintorescos, especialmente si el monumento es de piedra que se ennegrece con la edad; pero la condición más favorable para este tipo de reproducción es aquella en la que de forma sucesiva el monumento es iluminado por una luz brillante y a la vez oscurecido por el paso de una nube.

El tiempo un poco nublado es el más favorable a este tipo de reproducciones.

Si el paso de las nubes se hace a intervalos demasiado largos, actúan produciendo una luz velada, que podría cubrir la superficie de la lente, por lo que se debe esperar para actuar cuando la toma esté despejada a plena luz. La sucesión de efectos resultantes de la acción de una luz suave y baja, rápida y fuerte a continuación, produce bellezas incomparables.

El tiempo de exposición se puede dividir de la siguiente manera:

Si el monumento es un antiguo edificio gótico, las esculturas a la vez prominentes y profundas, deberemos calcular una exposición de la mitad de

tiempo del necesario para tomar una prueba como si hubiéramos operado sólo en la sombra, y la exposición al sol, también se realizará en la mitad del tiempo que exigiría una exposición hecha todo el tiempo al sol.

Si el edificio es moderno en piedra blanca, se debe aumentar el tiempo de exposición de las partes en sombra, ya que el monumento es más claro o tiene menos carga ornamental.

Así vemos que en la realización de pruebas con inteligencia se pueden alcanzar efectos muy variados en la reproducción del mismo monumento.”¹⁰¹

La luz y su intensidad eran la clave para la realización de imágenes en las que la arquitectura pudiera fotografiarse con la mayor nitidez y detallismo, siendo el control de los tiempos una cuestión fundamental. Con la llegada del colodión y la incorporación de lentes con diafragma a la cámara, mejoraron las posibilidades de realizar una toma. Así lo evidencia el físico Henri **Edmund Robiquet** (1822-1860), en su *Manuel théorique et pratique de photographie sur collodion et sur albumine* (1859): “El operador (...) examinará cuidadosamente el paisaje o monumento como se muestra por la pantalla opaca y regular, moviendo el diámetro del diafragma para que la imagen quede más o menos claramente producida”. Elegir la hora del día era fundamental para averiguar cuando los diferentes planos del edificio se iluminaban proporcionalmente y así elegir el momento en el que obtener los matices mas fotogénicos: “Si uno tiene que reproducir un paisaje donde hay casas construidas en piedra blanca y está rodeada de árboles cubiertos de todas sus hojas, hay que aprovechar el momento cuando la posición del sol es tal que el edificio está iluminado tenuemente, mientras que árboles están por el contrario fuertemente iluminados por los rayos que caen oblicuamente”¹⁰².

Disderi, en *L'Art de la Photographique* (1862), llegará a decir que la elección de la luz podía “reducir o exaltar el carácter, disminuir o aumentar la belleza” del edificio e introducirá un valor fundamental para el fotógrafo de arquitectura que será su propio conocimiento de la dimensión histórica del edificio a inmortalizar: “La arquitectura egipcia sin duda no debe ser reproducida como la arquitectura gótica, y aquí como en todas partes el conocimiento de su modelo, guiará la elección del fotógrafo”. Esta idea del conocimiento científico del modelo a fotografiar, se iría afianzando a lo largo del siglo y fue, por ejemplo, el argumento escogido por el fotógrafo irlandés Ephraim MacDowell Cosgrave en *Photography and Architecture. How each lends*

*Interest to the other*¹⁰³, publicado en 1896, en el que, tras un recorrido muy general por algunos aspectos prácticos para la realización de fotografías de arquitectura, especialmente de iglesias y catedrales, su autor recomienda qué libros de historia de la arquitectura deben leerse primeramente antes de realizar el trabajo, para después describir los distintos estilos arquitectónicos y sus principales obras con las que el fotógrafo podía encontrarse en tierras británicas.

Adquirir un mejor conocimiento del modelo, en este caso de la arquitectura, para así poder representarlo de la forma más fiel posible, será, como veremos, el nexo de unión entre arquitectos, historiadores y fotógrafos en numerosos proyectos.

Una vez extendida la práctica del procedimiento del colodión la publicación de tratados técnicos fue en aumento, siendo uno de los primeros en dedicar un capítulo a las técnicas necesarias para la reproducción de la arquitectura el escrito por William Lake Price en 1858, *A Manual of Photographic Manipulation: Treating of the Practice of the Art; and Its Various Applications to Nature*¹⁰⁴. Especializado en escenas pintorescas y recreaciones historicistas, como en su ya célebre retrato de don Quijote, Lake Price¹⁰⁵, sin embargo, se formó como topógrafo y dibujante con el arquitecto Augustus Charles Pugin, por lo que sus instrucciones, fruto de su propia experiencia y conocimientos, se convierten en un perfecto manual ilustrativo de la forma en la que se debía practicar la fotografía de arquitectura.

De este modo, comienza el epígrafe dedicado a la fotografía de arquitectura estableciendo la primacía de este género por encima de los demás: “*De todas las materias que se ofrecen a la cámara, ninguna es más fácil de ejecución de los originales que la arquitectura; sus formas rígidas e inmóviles, la gran área de las superficies reflejan la luz en la lente, al aire libre y al sol, presentan ventajosas condiciones que permiten realizar imágenes de gran formato, con el uso de aberturas pequeñas y exposiciones más largas para, que cualquier otra clase de objetos*”.

Redactado en la época de mayor esplendor del colodión, Lake Price hace ya referencia a la fama adquirida por fotógrafos como Baldus, Bisson o los fotógrafos de la *Scuola Romana di Fotografia*, “*cuyos límites serán difícil, sino imposible, de superar*” y plantea, antes de adentrarse en realizar consejos técnicos, la diferencia entre

imágenes que sirvan de documento “para el oficio del arquitecto” y aquellas que se conviertan en imágenes “pintorescas” que cumplan la función más agradable “de este noble arte”: *“Al analizar una serie de fotografías arquitectónicas, es imposible no desear para la realización del objeto la selección de un punto de vista más pintoresco, la infusión de más cualidades artísticas en su composición (...).*

El mero tamaño de algunos de los grandes objetos arquitectónicos, no compensa al artista por la pérdida de aquellos aspectos de la perspectiva y la composición, y las cualidades de la luz y la sombra, que su autor querría captar en la imagen, y que en los pequeños formatos es difícil de captar dentro del alcance de la lente”.

Para captar estas imágenes más pintorescas recomienda el uso de formatos medianos y pequeños ya que permiten a los fotógrafos *“producir imágenes con la composición de la línea, y las cualidades de la luz y la sombra que estamos acostumbrados a admirar en las obras de los pintores que han tratado esta clase de sujeto, Canaletti, Panini, &c”.*

Según Lake Price el objetivo de la fotografía arquitectónica sería el de continuar con la imagen arquitectónica pintoresca siguiendo la tradición inaugurada por los grandes vedutistas: *“La fotografía posee además, el interés dado por su ser el reflejo real de la mayoría de los lugares interesantes, y la gratificación dada por la delicadeza y la minuciosidad de su ejecución.*

Los restos medievales de nuestro propio país, históricamente tan interesantes para nosotros, los edificios góticos floridos de España, su arquitectura morisca, la complejidad de cuyos detalles desconcierta la mirada del dibujante, los arabescos del Cinquecento de Italia, esculpidos en mármol con una gracia artística y finura que desafían el lápiz, todo puede, con la mayor facilidad, ser tomados por la cámara”.

Tras haber justificado las razones por las que la fotografía podría sustituir al dibujo y la importancia de realizar imágenes de carácter pintoresco, Lake Price continúa realizando indicaciones puramente técnicas: *“En la temprana práctica de la fotografía, la lente simple era utilizada para ejecutar esta clase de objetos; posteriormente, algunas de mas perfectas representaciones de edificios se han realizado mediante el uso de la lente doble, con aberturas [del diafragma] muy pequeñas; hay mucha mas rotundidad y fijación de las formas del objeto en el último modo de tratamiento. El tamaño de las lentes utilizadas, en las combinaciones dobles, es considerable*

cuando se desean obtener imágenes grandes; seis y ocho pulgadas de diámetro eran utilizadas por los fotógrafos franceses para algunas de las elevaciones parciales del Louvre. La lente única que da una imagen mucho más grande, con los mismos diámetros, tiene la ventaja de una mayor portabilidad para el aficionado, quien encontraría en una lente doble de 8 pulgadas, a una pesada compañera.

Más recientemente, se han introducido lentes nuevas, que el escritor ha utilizado para los temas de esta naturaleza. Para grandes formatos encontramos que [la lente] Petzval ortoscópica ofrece grandes ventajas: su portabilidad en comparación con la doble combinación es muy grande, mientras que funcionaba mejor hasta incluso en los márgenes del objeto¹⁰⁶. Está lejos el superarla en delicadeza de definición, y en la discriminación de las texturas, trabajando en las sombras profundas, siendo la única y más portátil (...). El escritor utiliza esta forma de lente, hecha por Ross y Voigtländer, en varios tamaños”.

Tras realizar un detallado recorrido por diversas fórmulas químicas para la obtención de copias de mayor calidad, finaliza este apartado de la representación de la arquitectura aconsejando la mejor forma de colocar la cámara para obtener copias con la menor deformación posible: “*Cuando el operador desea producir una representación detallada de un costado de un edificio, como una elevación geométrica, el modo de proceder es el siguiente. Si hay ventanas en el edificio frente al objeto a fotografiar, así se procurará que la lente se coloque aproximadamente hacia la mitad de la altura del sujeto, en lugar de en el suelo, por lo que las proporciones se representarán mejor en la imagen. Nivele cuidadosamente la cámara con el nivel de burbuja para preservar las líneas en la perpendicular, y utilice la menor abertura del diafragma que la naturaleza de la luz lo permita. Estas imágenes estarán perfectamente calculadas para el uso de los arquitectos, ya que esta imagen estará tan hábilmente tomada que se puede considerar como un exacto dibujo a escala.*

Si se desea producir obras de carácter más artístico, en el que diversas masas de los edificios, situadas en diferentes planos de la distancia, deben practicarse formatos pequeños; en algunos temas tales como por ejemplo, las vistas de Florencia mirando hacia el Arno, de París desde el Sena, etc, la falta de figuras en el cuadro se siente tanto como cuando las plazas y calles de ciudades populosas son representados; aquí, si algo parecido a la apariencia de los originales debe ser mostrado, sólo puede ser hecho mediante la combinación en la

imagen de un panorama en movimiento, y no dar un aspecto pompeyano a las calles más concurridas y ajetreadas. Para las primeras vistas, las lentes simples o dobles se puede emplear indistintamente; las imágenes resultantes distinguirán las lentes de menor tamaño, por una mayor definición que las tomadas con lentes dobles; para las segundas [composiciones], sólo pueden ser utilizadas las lentes dobles. El operador debe evitar las grandes masas de sombras, y si se demuestra destreza, imágenes de diez por ocho centímetros pueden obtenerse de esta manera, no sin superar considerables dificultades que deben ser contempladas y superadas; pero si una fotografía de esta clase de sujetos se ha de presentar al espectador para que le impresione, como el aspecto del original tal y como se ve en la naturaleza, sólo con este tratamiento es posible que obtengamos éxito”.

Tras las indicaciones de Lake Price, fue el libro de **Eugène Trutat** (1840-1910), -naturalista, geólogo y fotógrafo, conservador del museo de Toulouse-, quien vendría a completar un decálogo en la práctica de la fotografía monumental. En *La Photographie appliquée à l'archéologie* (1879)¹⁰⁷, la parte dedicada a monumentos era para Trutat la operación fundamental para el estudio de la arqueología. Manual destinado a los arqueólogos, en él realizó un amplio recorrido por todos los componentes (cámaras, objetivos, formatos, trípodes, procedimientos) que se utilizaban para realizar una buena composición.

Recomendaba Trutat que lo primero que debía establecerse era el formato de la toma, debiendo tener en cuenta el destino final de la imagen. Sin duda, los grandes formatos eran ideales para la observación de los detalles que a simple vista pasaban desapercibidos. Sin embargo, utilizar formatos de 30x40 cm. llevaba acompañada una mayor complejidad a la hora de transportar las placas y de manipularlas en la cámara y en el laboratorio posteriormente. Son los formatos medios, de 13x18 y 18x24 cm., los considerados idóneos por este autor.

Tras una descripción de la cámara, eran el trípode y su estabilidad otros de los elementos fundamentales para la realización de una buena toma. El más estable de los pies o trípodes era el denominado de pie americano, que contaba con tres bastidores y cinco puntos de apoyo.

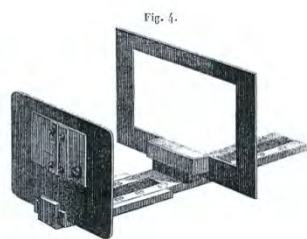
Entre los accesorios, si se iba a utilizar el colodión húmedo, se hacía imprescindible llevar un laboratorio portátil, que no ocupaba más espacio que el de una mochila compartimentada para cada uno de los líquidos y productos necesarios para la sensibilización y posterior revelado de la placa.

Además de mantener en una perfecta horizontal la cámara, mediante el uso del trípode y de un nivel de burbuja para estabilizarlo, la elección de los objetivos era fundamental para evitar distorsiones ópticas. Para evitarlas, gracias a los avances ópticos, los objetivos que debían utilizarse, según Trutat, eran los aplanáticos fabricados por Steinheil, que evitaban cualquier tipo de aberración óptica y que se utilizaban también en microscopios, los rectilineales, de Dallmeyer, que ayudaban a realizar tomas en un menor tiempo y los objetivos hemisféricos. Para la realización de los interiores debían utilizarse los objetivos panorámicos, fabricados por Prazmowski. Los objetivos podían combinarse con otras lentes y debían estar guardados en una caja con un doble paño para evitar su movimiento durante el transporte.

Cada edificio a fotografiar requería de un método diferente en cuanto a los tiempos de exposición y el punto de vista idóneo. Para evitar un efecto de contraluz en las fotografías de exteriores, Trutat reproducía las palabras del tratado de Blanquart-Evrard, antes reseñado, y sus recomendaciones de cómo debía incidir la luz sobre el edificio. Para evitar el contraluz en los interiores, Trutat recomendaba el uso de la iluminación artificial mediante la luz eléctrica, la luz de magnesio o la llama de bengala. No debían utilizarse dos métodos de la misma intensidad, ya que entonces las sombras se harían más acusadas. La luz eléctrica era la que mejor resultados producía, pero este tipo de equipos eran por entonces muy costosos y sólo utilizados por los profesionales. Este tipo de elementos artificiales debían estar controlados mediante la distancia sobre el objeto a fotografiar y con el uso de reflectantes plateados que permitían dirigir el haz de luz sobre lo que se quería fotografiar. La luz producida mediante polvos de magnesio era la más fácil y barata, si bien contaba con el inconveniente de producir vapores de magnesio, muy desagradables si se respiraban. El primero en realizar experimentos con polvos de magnesio fue Albert Londe en sus imágenes de los pacientes del hospital de la



Objetivo aplanático, 1863.



Visor focimétrico, 1869.

Salpetrière¹⁰⁸. Las bengalas también se utilizaban, si bien el tiempo de duración de la llama hacía limitado su uso. El uso del flash no llegará hasta las primeras décadas del siglo XX¹⁰⁹.

Respecto al punto de vista, debían tenerse en cuenta las dimensiones del edificio ya que éstas determinaban la altura de la cámara para evitar deformaciones. Por regla general, el objetivo de la cámara debía estar centrado a media altura del edificio. Esto obligaba al operario a utilizar instrumentos complementarios que le dieran altura a la cámara, e incluso a subirse a los tejados de las casas próximas. Para obtener un mejor encuadre, E. Trutat recomendaba el uso del visor focimétrico, ideado por Louis-Alphonse Davanne (1824-1912). Mediante este visor, el fotógrafo podía estudiar el paisaje y determinar el lugar idóneo para la colocación de la cámara y el tipo de objetivo a utilizar. El uso de este instrumento se generalizó entre los fotógrafos profesionales hasta el siglo XX.

Uno de los objetivos de la fotografía de monumentos, era la de obtener una uniforme nitidez en toda la placa y para ello: *“Al elegir una vista, se debe, en la medida de lo posible, favorecer la curvatura naturalmente producida por el objetivo, es decir, si es posible, que los objetos extremos estén lo mas cerrados y los más cercanos del centro los más alejados del centro del aparato. Cuando se fotografía un sujeto plano, como un bloque de casas, hay que concentrarse en un punto situado a un tercio del centro, y bajo estas condiciones, la imagen que se obtiene será de una nitidez uniforme. Para obtener relieve y perspectiva aérea en un imagen, operaremos siempre con la mayor apertura posible del diafragma”*¹¹⁰.

Para reproducir detalles, la nitidez es esencial y dado su destino científico, no requerirá de un control tan minucioso de la iluminación y, por lo tanto, se mantendrán los tonos moderados y uniformes en toda la toma.

Trutat, antes de describir los procedimientos utilizados para la reproducción de arquitecturas, realiza una serie de consejos prácticos sobre la toma. El fotógrafo debe procurar evitar las quemaduras al sol, debido a los tiempos de realización de las fotografías (preparar la placa, colocarla en la cámara, encuadrar la vista, etc.), recomendando utilizar un velo negro para cubrirse, de un tamaño de, al menos, dos metros. Además, el fotógrafo debía

apuntar en un cuaderno todos aquellos datos de la toma: número de orden de la placa, título de la imagen, tiempo de exposición al sol, la fecha, la hora y todos aquellos detalles que se considerara de interés.

Finalizaban las recomendaciones para realizar fotografía monumental con la descripción de los tres procedimientos utilizados hasta entonces: el colodión húmedo, el colodión seco y el calotipo. El procedimiento del colodión húmedo ofrecía grandes ventajas para las tomas consecutivas de un mismo edificio, ya que se podía visualizar el resultado en el mismo lugar de la toma, debido a la necesidad de tener que revelar las placas en el momento, así se podía corregir y repetir cuantas veces fuera necesaria una toma. Esto, por otra parte, tenía el inconveniente de tener que llevar un laboratorio portátil.

El colodión seco, por entonces más utilizado, era el medio ideal para el fotógrafo viajero. Por entonces, comenzaban a fabricarse de manera industrial este tipo de placas y, por tanto, ya no era necesario llevar un laboratorio portátil ni para sensibilizar la placa, ni para revelarla de forma inmediata.

Aunque el uso del calotipo se vio desplazado a mediados de siglo por el negativo de vidrio y se utilizó en contadas ocasiones a partir de entonces, la ligereza de los negativos de papel continuaba haciéndole un medio ideal para los largos viajes ya que era un material que soportaba mejor su transporte, sobre todo, si se viajaba a un país húmedo. Hacia finales de 1870 y durante la década de 1880, algunos fotógrafos lo siguieron utilizando por las cualidades plásticas de su textura y el resultado artístico de sus composiciones.

Todos estos textos reflejan los puntos de mayor interés tanto para el fotógrafo y los medios que debía utilizar para tomar las imágenes, como lo que el espectador, especialista o no, quería ver reflejado en el papel.

El estudio de los tratados técnicos y el resultado de las imágenes nos permiten establecer las coordenadas del mapa de la fotografía de arquitectura, de la que hablábamos al comienzo de este epígrafe, y que resumíamos en los siguientes puntos: apertura angular, punto

de vista, encuadre, formato, tiempo de exposición, efecto pintoresco o evidencia del detalle.

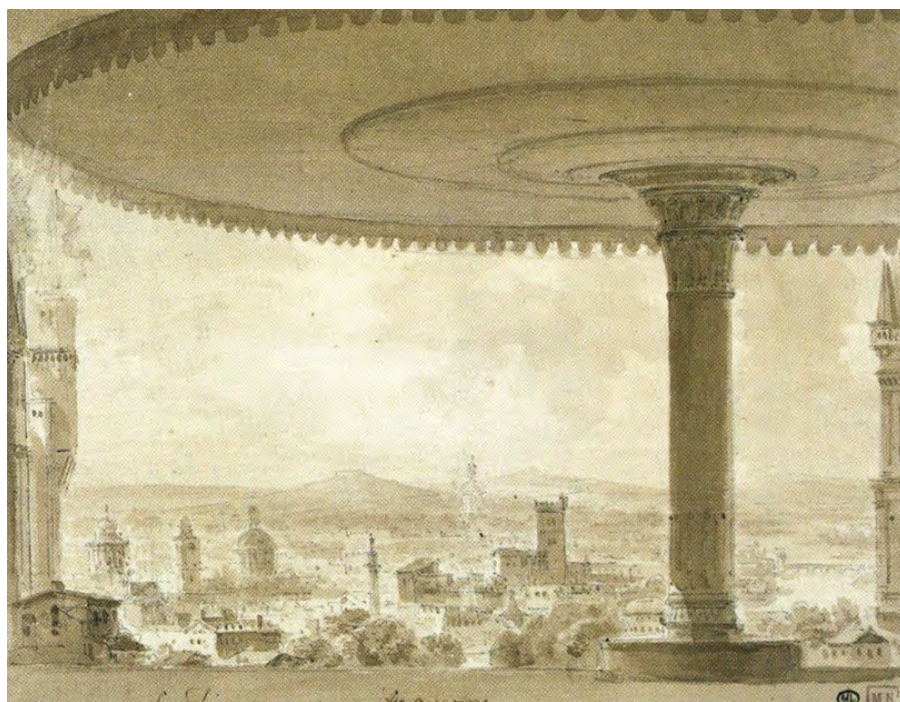
La capacidad de visión del ojo humano está cerca de los 180 grados en horizontal. Sobre el plano vertical son unos 130°, 60° por encima de la horizontal y 70° por debajo. Pero de esa apertura no todo el ángulo se enfoca de igual manera, por lo que en realidad el ojo humano, enfocado, tiene un ángulo de visión de 60 grados. Teniendo en cuenta que el cristalino, que es nuestra lente, se aplanar al contemplar los objetos alejados y adquiere la mayor curvatura al examinar los objetos próximos, y que las lentes de las cámaras carecen de esta flexibilidad, es por lo que en realidad ninguna lente fotográfica es capaz de captar lo mismo que el ojo humano. Las primeras cámaras, como vimos fueron introduciendo objetivos cada vez mas elaborados que incluso combinaban varias lentes.

Los objetivos utilizados normalmente, y que se asemejan a la visión humana, son los de 45-55 mm. de ángulo de toma. Con el tiempo, se utilizaron los grandes angulares, llegando a captar 120 grados, pero produciendo, cuando mayor es su ángulo de visión, una más amplia deformación óptica.

Por otra parte, el formato de las imágenes de arquitectura viene determinado por la forma y la dimensión. La forma es siempre rectangular, en proporción aurea, y los formatos fotográficos iban del *grande-monde* y el *mammoth*, los mayores, al formato grande, el mediano y el pequeño de 25x18 cm., hasta hacerse mas populares el *boudoir*, el *cabinet*, la *carte de visite*, el *imperial*, el *promenade* y el *victoria*.

Vistas panorámicas y aéreas

El formato panorámico, muy utilizado para composiciones de vistas generales, se realizaba mediante el ensamblado de varias tomas, en las que se utilizaban distintos negativos. El antecedente de este tipo de imágenes se encuentra en los panoramas y dioramas que gozaron de gran éxito de público, como espectáculos visuales, en ciudades como Londres y París. El pintor Robert Baker (1739-1806) patentó el panorama (del griego pan=todo y horama=vista) en 1792, con una vista de Edimburgo, y consistía en el ensamblaje de grandes paisajes del natural (llegando a alcanzar varios metros de diámetro) que se colocaban en un espejo cilíndrico.



Diorama de Daguerre, 1825.

En 1822, **Pierre Prévost** (1766-1823) lo perfeccionó bajo la denominación de diorama¹¹¹, que consistía en una pintura panorámica, alargada y continuada que pasaba por la abertura de un *proscanium* para dar la impresión de un paisaje continuo en movimiento. Su alumno Daguerre, fue autor del instalado en la entrada de uno de los pasajes de París, al que daba nombre, y que gozó de gran fama desde su apertura en 1822 hasta su desaparición en un incendio pocos meses después del anuncio del invento del daguerrotipo en 1839. La estructura circular daba cobijo a un espacio de doce metros de diámetro en el que, por medio de un sistema de rotación, la sala se colocaba delante del *proscanium* que tenía una abertura de 7,5 m de largo y 6,5 m de alto y donde se ubicaba el cuadro que medía 14 metros de alto por 22 m de ancho.

El espectáculo, consistía en la iluminación trasera del cuadro, mediante unos grandes chasis con vidrios, a la vez que otros chasis iluminaban desde lo alto. A la representación se incorporaban una serie de filtros de colores que cambiaban la tonalidad general o local del cuadro, permitiendo así producir en la pintura entera, o en algunos puntos, efectos que iban de la intensa niebla, al sol más resplandeciente. Tras la primera vista, la sala volvía a rotar y el espectador se colocaba ante una nueva imagen sobre la que se producían los mismos efectos que sobre la anterior. El espectáculo



ROBERT BARKER,
Panorama de Edimburgo, 1792.

duraba unos quince minutos. Las escenas más célebres que se mostraron en los dioramas fueron las vistas de ciudades, como la de Roma, y episodios históricos como la batalla de Trafalgar o la de Waterloo.

Tras estos antecedentes pictóricos, con una finalidad propia del entretenimiento, el uso de la vista panorámica en fotografía tuvo aplicaciones militares, estratégicas, topográficas y científicas de forma inmediata. Las primeras composiciones se hicieron ya en daguerrotipo, con ciertas limitaciones, ya que las cámaras aún tenían chasis de tamaños reducidos y la vista se producía mediante el ensamblado de las distintas placas metálicas compuestas de forma sucesiva o formando un cuadro, como el *Panorama desde San Pietro en Montorio*, de Lorenzo Suscipj, realizado en 1841.

En la guerra de secesión americana, **George N. Barnard** (1819-1902) fotógrafo de la Unión, creó las primeras composiciones panorámicas en colodión de los campos de batalla. Las cámaras utilizadas por estos profesionales tenían un chasis especial donde cargar las placas de gran formato. No será hasta finales del siglo XIX, con la llegada de la película flexible, cuando se fabriquen las primeras cámaras panorámicas, cuyo funcionamiento consistía en la rotación del objetivo, que iba exponiendo la película. Entre otros modelos se encuentra la A1 Vista (1896-1908), la **Kodak Panoram** (1899-1924), la **Envoy Wide Angle** (1949-) y la más célebre del siglo XX, la rusa **Horizont** (a partir de 1966).

GEORGE BARNARD,
Panorama de Lookout, 1864.





THOMAS SUTTON,
Cámara panorámica, 1861.

El punto de vista es otra de esas leyendas que es necesario identificar en el mapa de una imagen fotográfica, ya que nos introducirá acerca del destino de esa fotografía. Así, un punto de vista alto, que captara la totalidad del edificio, sin elementos que puedan distraer la vista, produce un efecto de espacialidad y monumentalidad de mayor rotundidad que si se utilizara un escorzo o un punto de vista bajo, que suele deformar las dimensiones reales de la arquitectura.

Según el punto de vista escogido, el fotógrafo de arquitectura podía optar por dos tipos de imágenes, en función del fin de las mismas. Si evidenciaba el valor geométrico y de los detalles de la arquitectura, el fin era claramente científico. Si, en cambio, optaba por composiciones de efectos ambientales, atmosféricos e incluso la presencia llamativa de personajes, hacía de esta toma una imagen pintoresca. En los inicios de la fotografía la presencia humana era algo complicado de captar, debido a los tiempos de exposición, por lo que la aparición de algún individuo indicaba una larga pose y una intencionalidad clara de servir de escala en la composición.

Para dar mayor veracidad a la proyección arquitectónica de los monumentos, comenzó realizándose tomas en perspectiva mediante la elección de puntos elevados (tejados, escaleras, puentes,...). Recordemos que el daguerrotipo del Boulevard du Temple, realizado por Daguerre en 1839, fue tomado desde lo alto de un tejado, no siendo este el único ejemplo de utilización de este

tipo de puntos de vista por parte de los primeros fotógrafos. Este fenómeno tuvo su paralelo y coincidencia en el tiempo con este mismo cambio en el punto de vista de la ciudad llevado a cabo por la pintura impresionista¹¹².

La realización de una vista panorámica, ya no sólo con la intención de captar un edificio monumental, sino con la idea de representar el paisaje urbano lo mas ampliamente posible y difundirlo sobre todo mediante la litografía, ha llevado a la confusión de considerar estas reproducciones como tomas procedentes de fotografías aéreas, siendo realizadas mediante el uso de globos cautivos y aerostáticos. Aunque éste tipo de ascensiones se remontan al siglo XVIII, y algunos artistas formaron parte de estos vuelos y reflejaron sus experiencias en dibujos y pinturas, fue sin duda en el siglo XIX cuando se produjo el auge de su uso por parte de arquitectos, ingenieros, topógrafos y artistas, si bien la dificultad de dibujar, y no digamos fotografiar, en un globo en movimiento con éxito, entre 1840 y 1860, hacía que durante estos vuelos no pudieran tomarse mas que algunos esbozos y apuntes, como acertadamente ha mostrado Albert García Espuche¹¹³. El mismo autor plantea el auge del interés por este tipo de ascensiones y representaciones poniéndolas en estrecha relación con la fama que también adquirieron entonces los espectáculos de panoramas y dioramas, como prueba del progreso y de la nueva mirada del “ojo moderno”. Sobre este tema volveremos a incidir, al tratar los vuelos del fotógrafo Charles Clifford en España y su relación con el dibujante Alfred Guesdon y el aeronauta James Goulston¹¹⁴.

NADAR,
*Fotografía de Petit-Bicetre
desde un globo. 1858.*



El fotógrafo que realizó con éxito, subido a un globo, la primera imagen calificada de aérea¹¹⁵, fue Félix Nadar en 1858, basándose en una idea que él mismo había patentado tres años antes. Este procedimiento sería inmediatamente aplicada al campo de militar ya que en el verano de 1859, el emperador Napoleón III, según fue reseñado por toda la prensa europea del momento, encargó a Nadar tomar imágenes desde su globo, para poder ayudar en la realización de planos, croquis y pinturas conmemorativas de las grandes batallas.

El Diario Oficial de Avisos de Madrid narraba el 1 de julio de 1859 que Nadar se había dirigido “al teatro de la guerra” para sacar “instantáneas de los movimientos austriacos” por las que sería recompensado con 50.000 francos y *La Época* publicaba más detenidamente cómo se había producido el encargo y qué utilidad podría llegar a prestar el invento de Nadar: “*El emperador Napoleón ha llamado por telégrafo al célebre fotógrafo Mr. Nadar, abriendo á su favor un crédito considerable para que se traslade al cuartel general. Parece que el objeto del emperador es hacer un ensayo de fotografía estratégica, que si sale bien, podrá servirle de mucho en la campaña. Con esto podrá aborrarse en muchas ocasiones de planos, croquis y demás trabajos que nunca sacarían con tanta perfección sus ingenieros y oficiales de estado mayor. Tal vez, entre también por mucho cierta vanagloria personal, y el afán de ver reproducidos sus trampantojos y batallas con la verdad y exactitud que las de su tío. Ningún pintor de batallas y paisajes podría tomar tan bien sobre el terreno los apuntes para buenos cuadros, como la plancha de un fotógrafo. Nos parece bieu la medida, siquiera sea en obsequio á las bellas artes y futura ganancia para las estamperías*”¹¹⁶.



NADAR,
*Autorretrato con su esposa
subido a un globo en su estudio, 1868.*



HONORÉ DAUMIER,
Nadar elevando la fotografía a la
categoría de arte, 1863.

Es conocida la imagen en la que Daumier retrataría a Nadar en una célebre caricatura subido a su globo “Giant” y tomando fotografías sobre los tejados de París en 1863.

Otros fotógrafos, como **James Wallace Black** en Boston, continuaron experimentando sobre el uso de cámaras en ascensiones aerostáticas hasta llegar a su perfeccionamiento, fundamentalmente dirigido a aplicaciones cartográficas y geográficas, ya que como apunta André Corboz¹¹⁷, “*Lo que revelaba la fotografía aérea no era de ningún modo admisible como norma general, como si el espectáculo de las construcciones humanas vistas desde lo alto fuera (para quien sólo percibía en términos de armonía) desolador. A pesar de ello, era imposible dudar de lo que las fotografías testimoniaban, en la medida que eran consideradas objetivas, es decir, producidas sin que el fotógrafo interviniera en su composición. Ni retoques ni trucajes ni, evidentemente, ninguna simulación visual. En último término, no se trataba ni de representaciones, noción que implica la operación de escoger, sino de meros registros; más aún, desde el momento en que el usuario principal de la fotografía aérea era el ejército (desde 1909), no debemos suponer ninguna intención artística. Esta fotografía no selectiva era, además, difícil de leer, porque representaba códigos que no coincidían con las diversas tradiciones iconográficas. Quizá por ello ha permanecido mucho tiempo arrinconada en los estados mayores: no tenía público. Por otra parte, se ha tenido que esperar a los viajes aéreos en masa, mucho después de la segunda guerra mundial, para que los editores se arriesgaran a publicar libros de fotografías aéreas*”.

La fotogrametría

Las relaciones entre fotografía y arquitectura se desarrollaron, como vemos, en muy distintos ámbitos desde su nacimiento. A pesar de que la fotografía falsea la escala arquitectónica, su utilización para servir de base al cálculo de las dimensiones monumentales fue una de las aplicaciones que arquitectos e ingenieros comenzaron a desarrollar desde 1849.

La representación en perspectiva por medio de la fotografía derivó en la **fotogrametría**, aplicación profesional utilizada por arquitectos, ingenieros y topógrafos¹¹⁸. Las investigaciones técnicas sobre la representación de la arquitectura en perspectiva como medio de obtener documentos métricos a partir de los cuales reconstruir el edificio, mediante la conjunción de las líneas visuales

que parten de todos los puntos de una construcción y se juntan en el ojo del espectador, comenzó a realizarse a principios del siglo XIX, gracias a la cámara lúcida inventada por **William Hyde Wollaston** (1766-1828). El arquitecto Auguste **Nicolas Caristie** (1783-1862), pionero de la restauración arquitectónica en Francia utilizó la cámara lúcida para la representación en perspectiva de monumentos y vistas en Egipto e Italia y siguiendo sus experiencias, el ingeniero militar **Aimé Laussedat** (1819-1887) realizó en 1849, realizó los primeros ensayos para establecer las medidas geométricas exactas partiendo de esos dibujos, método que llamó iconometría. Ese mismo año realizaba, por medio de una cámara fotográfica, el primer levantamiento de la fachada del Hôtel des Invalides en París, procedimiento que denominó metrofotografía. Además de este tipo de trabajos se especializó también en levantamientos topográficos y, en 1861, a partir de seis fotografías aéreas, realizó el mapa de Buc, cerca de Versailles. Profesor de la École Polytechnique y después director del Conservatoire national des Arts et Métiers, en estas instituciones se incluyeron en los planes de estudios sus nuevos métodos de representación y la creación de archivos fotográficos. Su relación con la fotografía, además, le llevó a convertirse en administrador de la Société française de Photographie a finales del siglo XIX.

Laussedat mantuvo una estrecha relación y correspondencia¹¹⁹ con el general e ingeniero militar español Carlos Ibáñez de Ibero (1825-1891)¹²⁰, primer director del Instituto Geográfico Nacional de España (1870) e impulsor de la creación de los Cuerpos oficiales de Ingenieros Geógrafos, Topógrafos y de estadística. Por medio de esta relación, los métodos de Laussedat fueron reconocidos por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid, como muestra el *Informe sobre una memoria acerca del uso de la fotografía en el levantamiento de planos, y especialmente en los reconocimientos militares*, publicado en su revista en 1861¹²¹.

Los trabajos de Laussedat fueron continuados y mejorados en Alemania por **Albert Meudenbauer** (1834-1921)¹²², con el levantamiento, por medio de la fotografía, de la catedral de Wetzlar y en una conferencia celebrada en la Unión de Arquitectos de Berlín acuñaría, por vez primera, el término fotogrametría para definir este método de representación. Su larga trayectoria incluyó

su directa implicación en la fabricación de cámaras y lentes fotográficas. Para su trabajo, Meudenbauer utilizaba cámaras rígidas de gran formato (40x40 cm.) de toma fija, equipado con un dispositivo para el desplazamiento vertical del objetivo (medido con precisión) para la fotografía de las partes superiores de las arquitecturas.

Para los edificios de menor tamaño, realizaba una sola toma sobre la que se realizaban los cálculos mediante la aplicación de las leyes de la perspectiva. Para los edificios de mayor importancia, se utilizan varias intersecciones de fotografías, todas sacadas atendiendo a los mismos principios: siempre que fuera posible, las bases debían ser grandes, situadas a mas de la mitad de la distancia entre la cámara y el edificio a fotografiar, y todos los puntos de vista eran realizados a la misma altura. Su desplazamiento se determinaba por medio de triangulación, así como por algunos puntos notables de la construcción y, finalmente, la dirección de cada eje de disparo se obtenía orientado sistemáticamente la cámara sobre uno de los puntos de referencia del edificio, establecidos anteriormente.

También para la realización de estas vistas, se idearon objetivos que evitaran las aberraciones ópticas, como el **pantoscopio** de **Emil Busch** (1820-1888), inventado en 1865, que permitía la visualización de una perspectiva geométricamente exacta de un campo de visión de 90.

Cámara y ejemplo de fotografía
tomada por ALBERT
MEUDENBAUER, en 1863.



La imprescindible utilización de la fotogrametría irá acompañada del perfeccionamiento de las cámaras y objetivos a lo largo de todo el siglo XIX y, por supuesto, en el XX.

Los archivos de este tipo de imágenes hoy son, además de una fuente utilizadísima para los técnicos, documentos imprescindibles para la historia monumental ya que muchos de los edificios fotografiados han desaparecido. El primer archivo se creó en el Conservatoire des Arts et Métiers de París por Laussedat, en 1881, seguido del Servicio de Archivos Fotogramétricos de Monumentos Históricos de Alemania, fundado por Meudenbauer, en 1885, en funcionamiento hasta la II Guerra Mundial, en el que se conserva un importante fondo del siglo XIX de los edificios mas relevantes de toda la geografía mundial¹²³.

La plancheta fotográfica

Otro de los instrumentos utilizados por ingenieros, arquitectos y topógrafos fue la plancheta fotográfica, cuyo antecedente era la plancheta topográfica, ya utilizada en el siglo XVIII, que consistía en una cámara oscura colocada sobre un trípode, que giraba alrededor de un eje vertical, de forma continua o discontinua, y que realizaba un dibujo panorámico.

La originaria cámara oscura fue sustituida por Auguste Chevallier, a partir de 1859, por una cámara fotográfica en cuyo chasis se colocaba una película sensibilizada que iba impresionando las imágenes, captadas durante la rotación, que, una vez positivadas, se componían y daban lugar a una imagen panorámica completa de la que después podían obtenerse escalas y dimensiones del edificio.

La plancheta fotográfica fue mejorada sucesivamente por **Auguste Benoist** y **Auguste Chevallier** y entre sus célebres aplicaciones se encuentra la restauración del castillo de Pierrefonds, realizada por Viollet-le-Duc en 1866¹²⁴.

La fama que adquirió su uso se prueba por las múltiples referencias en artículos y por la inscripción de la patente en varios países europeos, incluyendo España, en 1865, fecha en la que Chevallier inscribe en el registro de privilegios de invención español este invento¹²⁵, dando noticia del mismo la *Revista de Obras Públicas*

CHEVALIER,
Plancheta fotográfica. 1866.





CHEVALIER, *Imagen del castillo de Pierrefonds, mediante plancheta fotográfica*, 1866.

en el artículo “La fotografía aplicada al levantamiento de planos y nivelación”¹²⁶. En él se describe pormenorizadamente el funcionamiento, la composición y las ventajas del uso de la plancheta fotográfica de Chevalier:

“M. Chevallier ha adoptado para el nuevo aparato la disposición de la cámara oscura de Porta, que consiste en el empleo de un prisma recto, cuya base es un triángulo rectángulo e isósceles, y que tiene azogue en la cara correspondiente a la hipotenusa de dicho triángulo; este prisma se dispone de manera que presentando vertical la cara correspondiente a un cateto, son horizontales sus aristas, y los rayos luminosos de los objetos exteriores, entrando normales a esta cara, se reflejan en la inclinada, saliendo normales a la inferior y por consiguiente, verticales: una lente ó combinación de lentes, dispuesta en la parte inferior del prisma, da mayor perfección á la imagen de los objetos exteriores a que se dirige el aparato. Esta disposición de la cámara oscura de Porta es la que, como hemos dicho, ha servido de base á M. Chevallier para su nuevo aparato, que se compone de un tubo en cuyo interior hay colocado un prisma recto, cuya base es un triángulo rectángulo y cuyas aristas son horizontales, y un sistema de lentes convenientemente dispuesto, tija

la imagen de los objetos exteriores formada por el prisma sobre una placa horizontal, sensible á la luz.(..)

Es fácil comprender que las imágenes obtenidas con el aparato así dispuesto, se hallan en iguales condiciones que las que se obtenían con el antiguo: en efecto, los rayos luminosos, que emanan de puntos situados en el plano principal en una posición cualquiera, hieren a la placa sensible en la intersección de dicha placa con el principal, y recíprocamente, los diferentes puntos situados en una recta que pasa por la proyección del eje óptico sobre dicha placa, corresponden a objetos exteriores situados en el plano determinado por dicha recta y dicho eje. Bajo este punto de vista, las imágenes obtenidas con este aparato son análogas, como ya hemos dicho, a las que antes se obtenían. Sus ventajas son las siguientes:

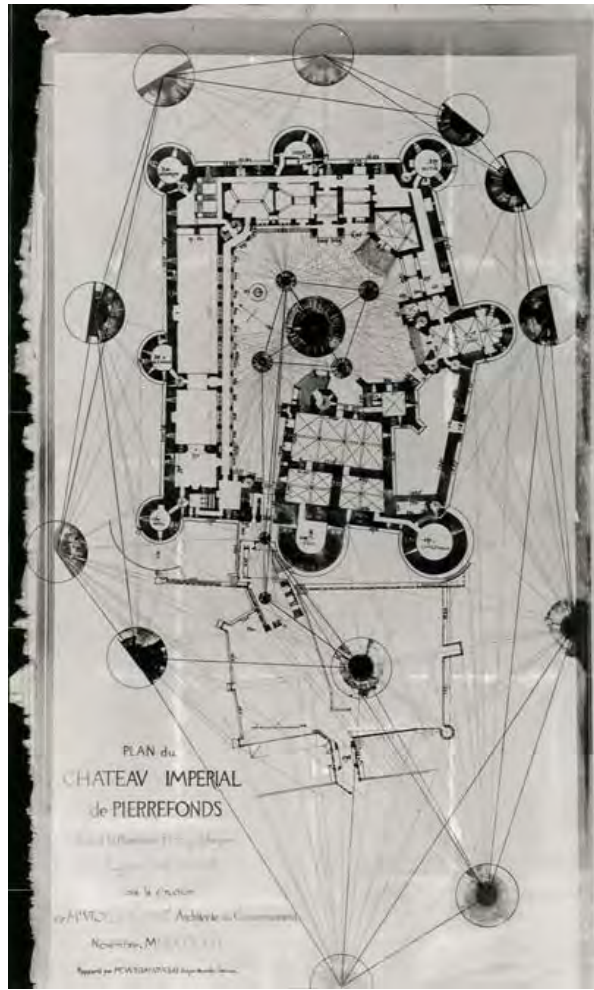
1. Es de construcción más sencilla y si se descompone el mecanismo que transmite el movimiento a aparato, las reparaciones son más fáciles y económicas que en el primitivo, puesto que en este había dos movimientos de rotación, mientras que en el aparato moderno no hay más que uno y la identidad de los movimientos angulares en el primitivo exigía una construcción esmeradísima en todos los órganos de transmisión, cosa que no es tan necesaria en el moderno.

2. Con este aparato se pueden emplear placas ó vidrios rectangulares, que son mas fáciles de obtener que los circulares que exigía el antiguo.

3. La nueva disposición permite emplear una placa fija é inmóvil, colocada horizontalmente, y por consiguiente, es susceptible de conservar por mas tiempo la humedad de los reactivos, aumentándose así la sensibilidad de la placa y evitando las manchas que resultan de la imperfecta desecación de la placa móvil del primer aparato.

4. Finalmente, puede servir para nivelar sin necesidad de grandes modificaciones. Si se imagina el eje óptico del aparato y el eje de rotación en una posición horizontal, al mismo tiempo que se considera vertical la placa sensible, en una palabra, si se hace girar el aparato, los objetos situados en el [plano principal tendrán sus imágenes en la recta que une el centro de rotación y el punto de encuentro del eje óptico con la placa. El ángulo formado por esta recta y por una horizontal que contiene el centro de rotación, es el ángulo plano que mide el diedro formado por el plano principal con el horizonte, y por consiguiente, si además de conocer este ángulo para los diversos puntos situados en el plano principal, conocemos su distancia al punto de estación, será muy fácil deducir las cotas de dichos puntos. Como la distancia de los diferentes puntos á los de estación puede obtenerse, como ya hemos dicho, por dos

CHEVALIER, *Plano del castillo de Pierrefonds, detallando dónde se colocó la plancheta fotográfica, 1866.*



operaciones, este aparato sirve á la vez para el levantamiento de planos y para la nivelación.

Establecido en su posición ordinaria, puede servir para la nivelación, empleándole como un nivel ordinario, pero con la ventaja que desde el momento en que es conocida la cota de un punto situado en el plano horizontal que contiene el eje óptico del aparato, la cerda que indica la posición de este plano, traza sobre la placa una línea, lugar geométrico de todos los puntos que tienen la misma cota”.

La idea de incorporar procedimientos fotográficos a instrumentos de medición y levantamiento arquitectónico para poder realizar imágenes sin distorsión y fidedignas, que sirvieran de documento científico irrefutable, partió de los conceptos, la experiencia e influencias de la representación arquitectónica en dibujo llevaba a cabo hasta entonces y fue un objetivo primordial de la fotografía arquitectónica en el siglo XIX destinada al auxilio, la documentación y la formación de los profesionales de la arquitectura.

¹ MCCAULEY, Anne, “Arago, l’invention de la photographie et le politique”, en *Études photographiques*, mayo, 1997, consultable en URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.

² Acerca de la intencionalidad de no proteger el daguerrotipo por medio de patente, véase BRUNET, François, *La naissance de l’idée de photographie*. París, Presses Universitaires de France, 2000, págs. 88-99.

³ ROUILLÉ, André, *L’Empire de la Photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, París, Le Sycomore, 1982.

⁴ DISDÉRI, André-Adolphe-Eugène, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, edición del autor, 1855, pág. 19.

⁵ BRUNET, François, *La naissance de l’idée de photographie...*, *op. cit.*, pág. 116.

⁶ VV.AA., *François Arago*, Actes du Colloque national d’octobre 1986. Perpignan, *Cahiers de l’Université de Perpignan*, 1987, n° 2; VV.AA., *1839, la photographie révélée*, París, CNP/Archives nationales, 1989; MCCAULEY, Anne, “François Arago and the Politics of the French Invention of Photography”, en YOUNGER, Daniel P. (ed.), *Multiple Views. Logan Grant Essays on Photography, 1983-1989*, Albuquerque, University Press of New Mexico, 1991). Para los escritos realizados por Arago, véase ARAGO, François, *Rapport sur le daguerréotype lu à la Chambre le 3 juillet 1839*, París, Bachelier, 1839. Reed.: La Rochelle, La rumeur des âges, 1995 y ARAGO, François, *Oeuvres complètes*, París, Gide et Baudry y Leipzig, T.O. Weigel, 12 vols., 1854-1859.

⁷ FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 28.

⁸ SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, p. 29.

⁹ DELACROIX, Eugène, *Journal*, 1º septiembre de 1859.

¹⁰ JANIN, Jules, *L’Artiste*, 1839, citado por SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza editorial, 1994, pág. 29.

¹¹ Estas caricaturas se publicaron en *La Caricature provisoire* y *Le Charivari*.

¹² BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Antonio Machado, 1996, p. 233.

¹³ ROBINSON, Henry Peach, *Picture-Making By Photography*, Londres, Hazell, Watson, & Viney, 1889.

¹⁴ D’ALEMBERT, Jean Le Rond, « Discours préliminaire », en *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1751-1772, [citado por la edición de Flammarion, 1986, pág. 176].

¹⁵ Citado por CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*, Droz, Ginebra, 2003, pág. 34.

¹⁶ “François Arago: Rapport à la Chambre des députés, 3 juill. 1839 », en ROUILLÉ, André, *La photographie en France. Textes et controverse: une anthologie. 1816-1871*, París, Macula, 1989, págs. 36-43.

¹⁷ *Idem*, pág. 38.

¹⁸ JANIN, Jules, “Le Daguerreotype”, en *L’Artiste*, 2ª serie, tomo 2, 1839, pág. 147.

¹⁹ LACAN, Ernest, Ernst Lacan, *Esquisses Photographiques a Propos de L’Exposition Universelle et de la Guerre D’Orient*, París, Grassart, 1856.

- ²⁰ FOX TALBOT, W. H. , *The Pencil of Nature*, Reading, Reading establishment, 1844-46, Lámina XIII.
- ²¹ La revista *La Lumière* (1850-1867) fue fundada por Benito Monfort y se convirtió en un primer momento en órgano de la Société heliographique. Los hermanos Gaudin la compraron posteriormente. Impulsada por Ernest Lacan, M. A. Gaudin le dió un sesgo científico, a partir de 1861. Charles Gaudin se encargaría luego de la revista (1864), que se cerró por dificultades financieras en 1867.
- ²² WEY, Francis, en *La Lumière*, 9 de febrero de 1851.
- ²³ FIGIER, Louis, *Les merveilles de la science ou Description populaire des inventions modernes*, París, Furne, Jouvett et Cie, 1869.
- ²⁴ Sobre las polémicas entre fotografía y grabado véase, FAWCETT, Trevor, "Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction," en *Art History*, vol. 9, n° 2, 1986, págs.185-212; SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, págs. 167-170 y BANN, Stephen, *Parallel lines. Printmakers, painters and Photography in Nineteenth-Century in France*, Londres, Yale University Press, 2001.
- ²⁵ BOULANGER, León, *Revue de l'Art au XIX siècle*, tomo IV, 1859, pág. 64, citado en ROUILLÉ, Andre, *La Photographie en France - Textes & Controverses: une Anthologie 1816-1871*, París, Macula, 1989, pág. 298-99.
- ²⁶ BURTY, Philippe, «La gravure et la photographie en 1867», en *Gazette des Beaux- Arts*, septiembre de 1867, págs. 252-71.
- ²⁷ KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Ginebra, Droz, 2005.
- ²⁸ Véase sobre la fotografía amateur en Gran Bretaña, SEIBERLING, Grace y BLOORE, Carolyn, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986.
- ²⁹ TAYLOR, Roger, *Impressed by light. British photographs from paper negatives*, Nueva York, Metropolitan Museum, 2007.
- ³⁰ MARSHALL, rev. F.A.S., *Photography: the Importance of the Applications in preserving pictorial records of the National Monuments of History of Art, with an appendix containing a practical description of the talbotype process, as adopted and practiced by the author during last seven years*, Londres, Herinf&Remington, 1855.
- ³¹ BROWN, J. T., "On the application of Photography to Art and Art purposes, but more particularly to Architecture", en *Photographic Notes, Journal of the Birmingham Photographic Society*, vol. III, 1858, págs. 12-20.
- ³² NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, págs. 85. Sobre las reflexiones de esta autora véase EASTLAKE, Lady Elizabeth, "Photography" (1857), en NEWHALL, Beaumont (ed.), *Photography: Essays and Images*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1980, págs. 81-95.
- ³³ Hermann Biow (1803-1850), fotógrafo alemán, hijo del pintor Raphael Biow (1771-1836). Iniciado en las mismas artes del padre, también practicó la litografía y la literatura. Abrió su primer estudio fotográfico en Hamburg en 1841 y trabajó con Carl Ferdinand Stelzner de 1842 para 1843, en una serie de 46 daguerrotipos (se conservan 3) del fuego que asoló la ciudad en 1842, aunque siempre ha sido atribuidos en exclusividad a Biow. Realizó varios reportajes por Alemania y fue un retratista reconocido, siendo algunos de los personajes que inmortalizó *Alexander Von Humboldt* (1847) o *Friedrich Wilhelm, Rey de Prusia* (todo Hamburg, Mus. Kst. y Gew.). En 1848, fotografió a los

miembros de la Asamblea Nacional alemana, para la publicación de un libro, titulado Galería Nacional, en el que se incluyeron copias litográficas de estos retratos. Como peculiaridad, el formato de sus daguerrotipos fue mayor que el de la generalidad de los fotógrafos: 216x162 mm. y 270x320 mm.

³⁴ Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894). Pintor y fotógrafo alemán, fue educado por su padre adoptivo, el pintor Carl Gottlob Stelzner (*fl* 1805–31). Entre 1829 y 1831, residió en París donde aprendió el retrato en miniatura. Regresó a París en 1829 donde aprendió el proceso del daguerrotipo y en 1842 abrió un estudio de retrato en Hamburgo junto a Hermann Boiw, aunque esta sociedad solo duraría un año. Se convirtió en uno de los fotógrafos más productivos y artísticamente reconocidos de Hamburgo. Su negocio perduró hasta 1862, cuando se quedó ciego.

³⁵ FRIZOT, François, *The History of Photography*, Colonia, Könemann, 1998, pág.132.

³⁶ *Le Revue du Musée d'Orsay*, París, n° 16, dedicado a la fotografía, “Nouvelles acquisitions”, pág. 19.

³⁷ *L'Illustration*, semana del 1 al 8 de julio de 1848, pág. 276.

³⁸ Éste número especial apareció en agosto de 1848.

³⁹ BAJAC, Quentin y FONT-REAU, Dominique de (eds.), *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. París, Réunion des Musées nationaux/Musée d'Orsay, 2003. Ambos ejemplares se conservan en el Musée d'Orsay de París, donde fueron adquiridos en una subasta (2002) por 182.650 libras (240.000 E.). Existe un tercer ejemplar de la misma serie conservado en el Musée Carvalet (París).

⁴⁰ BAJAC, Quentin, *La Commune photographiée*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2000; TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, París, Editions Champ Vallon, 2004; VV.AA., *Regard d'un parisien sur la Commune: photographies inédites de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, París, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 2006.

⁴¹ LUXENBERG, Alisa, “Creating Desastres: Andrieu's photographs of urban ruins in Paris of 1871”, en *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 1, 1998, págs. 113-138.

⁴² GERNESHEIM, Irène, “Helmut Gernsheim redécouvre Nicéphore Niépce”, *Nicéphore Niépce, une nouvelle image, a new image*. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998; MARIGNIER, Jean-Louis, *Niépce. L'invention de la photographie*, París, Belin, 1999; SCHAAF, Larry, “Niépce Abroad: Britain in 1827 & 1839. Russia in 1839 & 1994”, en *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998; VV.AA., *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*. Actes du Colloque du Musée Niépce. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998. Para los escritos de Nicéphore Niépce, véase NIÉPCE, Isidore, *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype*. París, Astier, 1841 (Reed.: *Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux*. París, Jean-Michel Place, 1987); NIÉPCE, Nicéphore, *Correspondance et papiers*, en BONNET, Manuel y MARIGNIER, Jean-Louis, (eds.) 2 vols. Saint-Loup-de-Vareannes, Maison Nicéphore Niépce, 2003.

⁴³ Sobre el nacimiento de la fotografía y los procedimientos anteriores a Niépce, véase: BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos interrumpidos*, vol. I Madrid, Taurus, 1973. (“Kleine Geschichte der Fotografie”, Berlín, *Literarische Welt*, 1931); BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004;

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, París, PUF, 2000; EASTLAKE, Elizabeth, "Photography", *The Quarterly Review*, vol. 101, Londres, 1857 (reed. NEWHALL, B., *Essays and Images*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980, pág. 81-96.); EDER, Josef Maria, *Geschichte der Photographie*, Halle, W.Knapp, 1905; FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 1ª ed.; FREUND, Gisèle, *La Photographie en France au XIX^e siècle*, París, Christian Bourgois éditeur, 2011; FRIZOT, Michel, ed. *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1994. (*A New History of Photography*, Hagen, Könemann, 1994.); GALASSI, Peter, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1981; GERNESHEIM, Helmut, "La première photographie au monde", *Études photographiques*, Zarautz, n° 3, noviembre 1997 ("The 150 th Anniversary of Photography", Londres, *History of Photography*, n° 1, enero 1977); KEIM, Jean, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Oikos Tau, 1971; LÉCUYER, Raymond, *Histoire de la Photographie*, París, SNEP/Illustration, 1945; MARBOT, Bernard "El camino hacia el descubrimiento", en LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André, (eds.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988; NEWHALL, Beaumont, *Latent Image. The Discovery of Photography*, Nueva York, Doubleday, 1967; NEWHALL, Beaumont (ed.), *Photography: Essays and Images*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980; POTONNIEE, Georges, *Histoire de la découverte de la Photographie*, París, Paul Montel, 1926. (reed., París, Jean-Michel Place, 1989); VV.AA., *Histoire de voir. I De l'invention à l'art photographique (1839-1880); II. Le médium des temps modernes (1880-1839); III. De l'instinct à l'imaginaire (1930-1970)*, París, Photo Poche/Nathan, 2001, vols. 40, 41 y 42.

⁴⁴ La primera edición se publicó en italiano. La gran influencia de este teórico italiano hizo que su obra se publicara en inglés en 1748.

⁴⁵ SCHARF, Aaron, *op. cit.*, pág. 25.

⁴⁶ *Idem*, pág. 23.

⁴⁷ SHAW, J. Bryan, *Drawings of Francesco Guardi*, Londres, 1951; HYATT MAYOR, A., "The Photographic Eye", en *Metropolitan Museum Art Bulletin*, verano de 1946; SEYMOUR, Charles, "Dark Chamber and Lightfilled Room. Vermeer and the Camera Obscura", en *Art Bulletin*, septiembre de 1964.

⁴⁸ WISHER, Anne, «Horace walpole, William Storer and the Accurate Felineator», en *History of Photography*, vol. 4, 1980, págs. 247-249.

⁴⁹ POINTONNIEE, Georges, *Histoire de la Découverte de la Photographie*, Publications Photographiques Paul Montel, París, 1925, capítulo VIII, págs. 52-56.

⁵⁰ Citado en VV.AA., *Historia General de Fotografía*, Madrid, Cátedra, pág. 32.

⁵¹ "An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass and of Making Profiles by the Agency of Light upon the Nitrate of Silver, invented by T. Wedgwood, Esq. with Observations by H. Davy" (Ensayo de un método para copiar los cuadros sobre cristal y para realizar perfiles por la acción de la luz sobre el nitrato de plata), en *Journal of the Royal Institution of Great Britain*, vol. 1, n° 9, 22 de junio de 1802, págs. 170-174.

⁵² BRUNET, François, *La Naissance de l'idée de photographie*, París, Presses Universitaires de France, 2000.

⁵³ Sobre Louis-Jacques-Mandé Daguerre, véase GERNESHEIM, Helmut y Alison, L.J. M. *Daguerre. The History of the Diorama and the Beginning of the Modern Era*, Nueva York, McGraw-Hill, 1969; GERNESHEIM, Helmut, L.J. M.

Daguerre. *The Origins of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 1982; GUNTHER, André, “Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose”, en *Études photographiques*, n° 5, noviembre 1998; KURTZ, Gerardo, “Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España. 1839-1846”, en *Archivos de la Fotografía*, vol. II, n° 1, 1996, págs. 9-88 ; POTONNIÉE, Georges, *Daguerre, peintre et décorateur*, París, Paul Montel, 1935 (reedición de Jean-Michel Place, París, 1989) ; ROQUENCOURT, Jacques, “Daguerre et l’optique”, en *Études photographiques*, n° 5, 1998, consultable en <http://etudesphotographiques.revues.org/index164.html>.

⁵⁴ GAUCHERAUD, Hippolyte, *La Gazette de France*, 5 de enero de 1839, pág. 85.

⁵⁵ RECHT, Roland, *La lettre de Humboldt*, París, Christian Bourgois, 1989.

⁵⁶ DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, París, Alphonse Giroux, 1839. (reed. La Rochelle, Rumeur des âges, 1982); BAJAC, Quentin y FONT-REAULX, Dominique de (eds.), *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, París, Réunion des Musées nationaux/Musée d’Orsay, 2003.

⁵⁷ VV.AA., *Huellas de luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*. Madrid, Aldeasa/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001; SCHAAF, Larry, *Out of the Shadows; Herschel, Talbot and The Invention of Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992; SCHAAF, Larry, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, New Jersey, Princeton University Press, 2000.

⁵⁸ TALBOT, William Henry Fox, *Some Account of the Art of Photogenic Drawin, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist’s Pencil*, Londres, Taylor, 1839. (Reed., NEWHALL, B., *Photography: Essays and Images*, op. cit., págs. 23-32. TALBOT, Wiliam H. F., *The Pencil of Nature*, 1842-1846. (Reed. de Beaumont Newhall, Nueva York, Da Capo, 1969.) y TALBOT, William H. Fox, *The Process of Calotypes Photogenic Drawing*, 1841.(Reed., NEWHALL,B., *Essays and Images*,. op. cit. págs. 33-36; TALBOT, W.H.F., Traducciones castellanas, *Archivos de la Fotografía*, vol.III, núm.1, primavera-verano 1997.

⁵⁹ LE GRAY, Gustave, *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, París, Germer Bailliére, Lerebours et Secretan, 1850 ; LE GRAY, Gustave, *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, París, Lerebours et Secretan, 1851; AUBREE, Charles, *Traité pratique de photographie sur papier, sur verre et sur plaques métalliques*, París, Wulff et Cie, 1851; BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré, *Traité de photographie sur papier...* París, Roret, 1851; LE GRAY,Gustave, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide et sur verre au collodion, à l’albumine*. París, Lerebours et Secretan (1852); LE GRAY, Gustave, *Photographie. Traité nouveau... Edition nouvelle renfermant tous les perfectionnements apportés à cet art jusqu’à ce jour*, París, Lerebours et Secretan, 1854 ; BELLOC, Auguste, *Les Quatre branches de la photographie. Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer...* París, edición del autor, 1855; GEOFFRAY, Stéphane, *Traité pratique pour l’emploi des papiers du commerce en photographie, nouveaux procédés améliorateurs...* París, Cosmos, 1855; VAN MONCKHOVEN, Désiré, *Méthodes simplifiées de photographie sur papier*, París, Marion et Cie/A. Gaudin et frère, 1857; BELLOC, Auguste, *Compendium des quatre branches de la photographie. Traité complet...* París, edición del autor, 1858 ; CHEVALIER, Charles, *Méthodes photographiques perfectionnées. Papier sec, albumine, collodion sec, collodion humide par M.M. A. Civiale, de Brebisson, Baillieu d’Avrincourt, de Nostitz, E. Bacot, Adolphe*

Martin, Niepce de Saint-Victor, etc... París, Ch. Chevalier, 1859; VALICOURT, Edmond de, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre... Tome second. Photographie sur papier et sur verre*, París, Roret, 1862; JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983; TAYLOR, Roger, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007; *L'image révétee. Premières photographies sur papier en Grande-Bretagne (1840-1860)*, París, Musée d'Orsay, 2008; VV.AA., *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie en Italie (1846-1862)*, París/Florencia, 2010 y AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.

⁶⁰ GAUTRAND, Jean-Claude y FRIZOT, Michel, *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*, Trois Cailloux, París, 1986 y VV.AA., *Hippolyte Bayard: Chevalier de l'ombre*, Société historique de Breteuil-sur-Noye, 2005.

⁶¹ BLANQUARD-ÉVRARD, Désiré, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, Danel, 1869, pág. 11.

⁶² LE GRAY, Gustave, *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, París, Pion frères, 1850.

⁶³ Louis-Alphonse Davanne fue fotógrafo, pero sobre todo técnico y teórico de la fotografía. Co-fundador de la Société Française de Photographie, consiguió que la École des Ponts et Chaussées de París creara una cátedra para la enseñanza de la fotografía. Junto a C. L. Barreswil presentó un procedimiento fotolitográfico a base de betún (1852), por el que se interesaron Joseph Lemerrier (1803-1887) y Noël(o Nicolas)-Marie Paymal Lerebours (1807-1873). Entre sus publicaciones se encuentran: *Chimie photographique* (con C. L. Barreswil) en 1854, (edición española en 1864, con reedición facsímil en 1993), *Recherches théoriques et pratiques sur la formation des épreuves photographiques positives* (con Aimé Girard) de 1864, *Les Progrès de la Photographie* en 1877 y *La Photographie: traité théorique et pratique*, (1886-88).

⁶⁴ Entre otros, cita las fórmulas del conde Aguado, Eugène Jouet, Farnham Maxwell-Lyte, André Adolphe Eugène Disderi, A. Kieffel, mayor J. B. Russell, Jules-François Dupuis-Delcourt y Jean Marie Taupenot.

⁶⁵ El amarillo resulta de la combinación de rojo y verde; el magenta, de la suma de rojo y azul y el cian, de la suma de azul y verde. Estos tres colores secundarios vienen a constituir los tres colores básicos de cualquier proceso fotográfico o fotomecánico. Por ello conviene distinguir entre los colores primarios espectrales (rojo, verde y azul) y los secundarios, amarillo, magenta y cian, largo tiempo llamados colores primarios con la denominación de amarillo, rojo y azul.

⁶⁶ El amarillo se produce por la luz blanca, menos azul; el magenta, de la luz blanca, menos verde y el cian de luz blanca menos rojo.

⁶⁷ Véase G. B. ROMER, Grant B y Janette DELAMOIR, "Las primeras fotografías en color", en *Investivación y Ciencia*, nº 161, págs. 44-53 y BOUDREAU, Joseph, "Color Daguerreotypes: Hillotypes Recreated", en *Pioneers of Photography: Their Achievements in Science and Technology*, Springfield, VA: The Society of Imaging Science and Technology, 1997.

⁶⁸ Según se menciona en la *Historia de la Fotografía* coordinada por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, aún se conservan en el Musée national des Techniques del Conservatoire des Arts et Métiers de París, dos ejemplares del procedimiento de Niépce de Saint-Victor.

⁶⁹ “Es necesario establecer los colores de un paisaje por medio de impresiones tomadas sobre una preparación igualmente sensible a los rayos de cada color. Colocar una placa de cristal rojo delante de la cámara y tomar una impresión. Su positivo será transparente en las zonas del paisaje en las que abunde la luz roja, y opaco donde no haya. Pongámoslo ahora en una linterna mágica junto con el cristal rojo y aparecerá una imagen roja en la pantalla. Repetir esta operación con un cristal verde y un cristal violeta, y por medio de tres linternas mágicas superponer las tres imágenes en la pantalla. El color en cualquier punto de la pantalla dependerá ahora del color del punto correspondiente del paisaje y una copia completa del paisaje aparecerá en la pantalla”, COE, Brian, *Colour Photography. The first hundred years, 1840-1940*, Londres, Ash&Grant, 1978, pág. 28.

⁷⁰ La casa Voigtländer se fundó en 1756 especializada en la fabricación de instrumentos científicos. Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer, nieto del fundador, inició la fabricación de cámaras fotográficas, negocio que continuaron sus sucesores durante más de un siglo. En 1956 la casa Zeiss compró Voigtländer, cuya fusión daría lugar a la producción de cámaras Zeiss Ikon Voigtländer (hasta 1972). En 1997 Ringfoto GmbH adquirió los derechos de Voigtländer y relanzó la marca bajo la denominación de cámaras Voigtländer Bessa-L y Bessa-RF.

⁷¹ Richard Beard, originariamente comerciante de carbón, fue el primer fotógrafo profesional que instaló su estudio en la azotea de la Polytechnic Institution (hoy Universidad de Westminster), en Regent Street. Aunque adquirió los derechos para la utilización de la cámara de Wolcott, dos años más tarde emplearía la cámara que utilizaba las lentes de Petzval. Tuvo un negocio floreciente hasta que la popularización del daguerrotipo hizo surgir una gran competencia, que además lo comercializaba sin pagar ningún tipo de derechos por la patente lo que llevaron a Beard a pleitear por este asunto. Estas complejas circunstancias y la llegada de la placa seca, creada por Scott Archer y no patentada -libre para ser utilizada, por tanto-, llevó al cierre del negocio en 1854.

⁷² ROUSE, Kate, *Cámaras Clásicas*, Madrid, Edimat libros, 1999, pág. 17.

⁷³ Poco después del anuncio de Daguerre, en 1839, Voigtländer lanzaba al mercado las primeras lentes de cálculo analítico con la ayuda del profesor Petzval. Con ellas el tiempo de exposición se redujo, de la media hora, a los escasos dos minutos.

⁷⁴ ROBIQUET, Henri-Edmond, *Manuel Théorique et pratique de Photographie sur collodion et sur albumine*, París, Labé, 1859.

⁷⁵ La primera edición de su manual se publicó en 1851, pero en él no incluía el capítulo dedicado a los laboratorios y estudios fotográficos. Éste se incluyó en una nueva edición ampliada y actualizada diez años más tarde: VALICOURT, E. de, *Nouvel manuel complet de Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, París, Librairie Encyclopedique de Roret, 1862, págs. 27-30.

⁷⁶ CORTECERO, José María, *Manual de fotografía y elementos de química aplicada a la fotografía...*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1862, págs. 178-189.

⁷⁷ WILSON, Edward L., *Photographics: A Series of Lessons*, Filadelfia, Wilson, 1881.

⁷⁸ BADEN-PRITCHARD, Henry, *The Photographic Studios of Europe*, Nueva York, Arno Press, 1882.

⁷⁹ Sobre las casas y talleres de artista puede verse: KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra 1982; HÜTTINGER, Eduard (dir.), *Cose L'Artista. Del Rinascimento ad oggi*, Turin, Bollati Boringhieri ed., 1992; PRAZ, Mario, *La casa de la vida*, Valencia, Ed. Alfons el Magnànim, 1995; LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1998; CORNOLDI, Adriano (dir.), *Le cose degli orittiti. Dizionario del Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio ed., 2001; DELORME, Jean-Claude y DUBOIS, Anne-Marie, *Ateliers d'artistes à Paris*, París, Parigramme, 2002; RUSTENHOLZ, Alain, *París des avant-gardes. Aux rendez-vous des amis, des romantiques aux existentialistes*, París, Parigramme, 2004; y GRIBENSKI, J., MEYER, V. y VERNOS, V., *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*, Rennes, PU Rennes, 2007; RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "Retratos sin rostro: sombras de artistas", en JARAUTA, Francisco (ed.), *Las ideas del arte. De Altamira a Picasso*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009, pág. 273-315 y 368-375.

⁸⁰ CHEVALIER, Charles, *Guide du Photographe*, París, edición del autor, 1854.

⁸¹ Texto publicado en SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, París, G. Charpentier ed., 1887, págs. 124-125.

⁸² BELLOC, Adolphe, *Photographie rationnelle. Traité complet théorique et pratique*, París, Dentu, 1862, págs. 100-104.

⁸³ DISDERI, A., *L'Art de la Photographie*, París, 1862, págs. 290-295.

⁸⁴ Sobre los estudios fotográficos en París, véase, MCCAULEY, Elisabeth-Anne, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale, 1994 y SAGNE, Jean, *L'Atelier du photographe, 1840-1940*, París, Presse de la Renaissance, 1984 y para los estudios fotográficos en Londres, véase WALKLEY, Giles, *Artists' houses in London, 1764-1914*, Londres, Scholar Press, 1994, págs. 139-187.

⁸⁵ HALBEER, A., "Les nouveaux salons de M. Disderi", en *Le Monde Illustré*, 14 de abril de 1860, pág. 254.

⁸⁶ VV.AA., *Zola en images. Actes du colloque de la Bibliothèque Nationale*, París, Grasset-Fasquelle, 1992.

⁸⁷ Sobre las relaciones de la fotografía en el ámbito literaria, véase ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

⁸⁸ *La Lumière*, 8 de febrero de 1851.

⁸⁹ BOUDON, F. y LOYER, F., *Hector Horeau, 1801-1872*, París, Cahiers de la recherche architecturale, n°3, 1979 y DUFOURNET, P., *Hector Horeau, précurseur: idées, techniques, architecture*, París, Académie d'Architecture, 1980.

⁹⁰ HOREAU, Hector, *Panorama d'Égypte et de Nubie*, París, edición del autor, 1841.

⁹¹ BOUDON, F. y LOYER, F., *op. cit.*, págs. 25-26.

⁹² *Idem*, págs. 76-77.

⁹³ *Idem*, pág. 114.

⁹⁴ ARMSTRONG, Carol, *Scenes in a Library*, Massachusetts, The MIT Press, 1998; GERNESHEIM, Helmut, *Incunabula of British Photographic Literature 1839-1875*, Londres, Scholar Press, 1984; GOLDSCHMIDT, Lucien & NAEF, Weston, *The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914*, New York, Grolier Club, 1980; KRAUSS, R., "Photographs as early

scientific book illustrations”, en *History of Photography*, vol. 2, págs. 291-314, 1978; LEWIS, J. y SMITH, Edwin, *The graphic reproduction and photography of works of art*, Londres, W. S. Cowell, 1969; NEWHALL, B. *Photography and the Book*, Boston, Trustees of the Public Library of the City of Boston, 1983; SCHAAF, L., “The first photographically printed and illustrated books”, en *Papers of the Biographical Society of America*, vol. 73, 1979; THOMPSON, S., “Photography in its Application to Book Illustration”, en *British Journal of Photography*, marzo de 1862; WIEDEMANN, M., “Sur quelques livres illustrés de photographies au XIXe siècle”, en *Cahiers de la Photographie*, núm. 6, págs. 27-35, 1982; WILSON, John, *Publishers and Purchasers of the Photographically-Illustrated Book in the Nineteenth Century*, tesis doctoral, University of Reading, 1995; WOOD, Charles B., *The Photograph and the Book*, Cambridge, Massachussets, 1990-2000.

⁹⁵ KURTZ, Gerardo y ORTEGA, Isabel (coords.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, El Viso, 1989; PÉREZ GALLARDO, Helena y SOUGEZ, Marie-Loup, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2ª ed, 2009 y PÉREZ GALLARDO, Helena y SOUGEZ, Marie-Loup, “La evolución técnica”, en *Manual de Historia general de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 677-716.

⁹⁶ H. Fizeau fue un físico destacado por sus trabajos en procedimientos fotomecánicos. Trabajó junto a Alfred Donné (1801-1878) y convirtió el daguerrotipo en matriz calcográfica en 1841. Junto a Léon Foucault tomó las vistas del sol y fue miembro co-fundador de la Société Française de Photographie.

⁹⁷ Sobre la explicación del invento del heliograbado véase *Revista europea*, 7 de junio de 1874, págs. 463-472.

⁹⁸ ACKERMANN, James S., “On the origins of Architectural Photography”, en *Centre of Creative Architecture, Mellon lectures*, diciembre de 2001, págs. 1-14, consultable en http://www2.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=mellon_ackerman&lang=eng; ACKERMANN, James S., *Origins, Imitation, Conventions: representation in the Visual Arts*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 2002.

⁹⁹ FANELLI, G., *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma, 2009, págs. 3-17.

¹⁰⁰ Publicó *Procédés employés pour obtenir les épreuves photographiques sur papier* (1847), *Traité de photographie sur papier* (1851) y *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations* (1869).

¹⁰¹ BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré, *Traité de la photographie sur papier*, París, Roret, 1851, págs. 35-37.

¹⁰² ROBIQUET, Henri-Edmund, *Manuel théorique et pratique de photographie sur collodion et sur albumine*, París, Labé, 1859, págs. 68-71.

¹⁰³ COSGRAVE, Ephraim MacDowell, *Photography and Architecture. How each lends Interest to the other*, Londres, Country Press, 1896.

¹⁰⁴ LAKE PRICE, William, *A Manual of Photographic Manipulation: Treating of the Practice of the Art; and Its Various Applications to Nature*, Londres, J. Churchill, 1858.

¹⁰⁵ Lake Price realizó, además una serie de litografías de tauromaquia ambientada en España con estudio introductorio de Richard Ford: LAKE PRICE, William, *Tauromachia or The bull-fights of Spain, illustrated by twenty-six plates, representing the most remarkable incidents and scenes in the arenas of Madrid, Seville and Cadiz. The whole drawn and lithographed from studies made expressly for the work*, Londres, J. Hogarth, 1852.

¹⁰⁶ El uso de algunas lentes dobles producía un efecto desenfocado en los márgenes más alejados del centro de la lente y la composición.

¹⁰⁷ TRUTAT, Eugène, *La Photographie appliquée à l'archéologie*, París, Gauthier-Villars, 1879.

¹⁰⁸ BERNARD, Denis, "La lumière pesée. Albert Londe et la photographie de l'éclair magnésique" en *Études photographiques*, nº 6, mayo de 1999, consultable en <http://etudesphotographiques.revues.org/index188.html>.

¹⁰⁹ Sucesivamente los alemanes Paul Vierkotter, que patentó un sistema de lámparas-relámpago en 1925 y Ostermeir, en 1929 con una bombilla al magnesio abrieron la vía de lo que se conoce como *flash*. La firma alemana Osram comercializó esta fórmula con la bombilla Vacublitz y, en 1939, Paul Edgerton propuso un flash electrónico portátil al xenón que sincronizaba la abertura del obturador con el destello de luz. Posteriormente se multiplicaron las nuevas fórmulas: Éclatron de los franceses Seguin, Laporte y Déribéré (1948), cámara vitrina, de Voigtländer con flash electrónico incorporado (1964), flash-cube Sylvania (Estados Unidos, 1965).

¹¹⁰ TRUTAT, Eugène, *La Photographie appliquée à l'archéologie*, París, Gauthier-Villars, 1879, pág. 23.

¹¹¹ MELLEN, George Egbert, *Panoramic Photography; Or, How to Make Two Or More Adjoining Negatives and Print All on One Sheet of Paper Without Showing the Joining Line*, Nueva York, Mellen Mfg. & Publishing Company, 1897; GERSHEIM, Helmut y Alison, L. J. M. *Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*, Dover, Dover Publications, 1968; BUDDEMEIER, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, Berlin, W. Fink, 1970; KEMP, Martin, *La ciencia en el arte*, Madrid, Akal, 2000; BORDINI, Silvia, *Storia del Panorama*, Roma, Nuova Cultura, 2006; VEGA, Jesusa, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC, 2010; PINSON, Stephen C., *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

¹¹² NOCHLIN, Linda, "El medio urbano: la ciudad como actitud y punto de vista", en *El Realismo*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 129-152.

¹¹³ GARCÍA ESPUCHE, Albert (ed.), *Ciudades. Del Globo al satélite*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea, 1994.

¹¹⁴ Véase Capítulo 6.

¹¹⁵ NADAR, Félix, *A terre et en l'air... Mémoires du "Géant", avec une introduction par M. Babinet...*, París, E. Dentu, 1864; NADAR, Félix, *Les Ballons en 1870, ce qu'on aurait pu faire, ce qu'on a fait*, París, E. Chatelain, 1870; NADAR, Félix, *Quand j'étais photographe*, París, E. Flammarion, 1898; HAFERKORN, Henry Ernest, *Aerial photography : bibliography of available material relating to the means, methods, experiments, and results of aerial photography*, Washington, Press of the Engineer School, 1918; GRAHAM, Ron y READ, Roger E., *Manual of Aerial Photography*, Londres/Boston, Focal Press, 1987; VV.AA. *Nadar: les années créatrices, 1854-1860*, París, Réunion des musées Nationaux, 1994.

¹¹⁶ *La Época*, 9 de junio de 1859.

¹¹⁷ CORBOZ, André, "La ciudad desbordada", en GARCÍA ESPUCHE, Albert. *Ciudades. Del Globo al satélite*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea, 1994.

¹¹⁸ VV.AA., *Étude sur la photogrammetrie appliquée aux monuments historiques*, París, ICOMOS, 1968.

¹¹⁹ RUIZ MORALES, Mario, *Cartas del general Carlos Ibáñez de Ibero al coronel Aimé Laussedat*, Madrid, Centro Nacional de Información geográfica, 2007.

¹²⁰ IBÁÑEZ DE IBERO, Carlos, *El general Ibáñez de Ibero. Marqués de Mulhacén: apuntes para servir a su biografía*, Madrid, 1918 y MARTÍNEZ UTESA, María del Carmen, *Ciencia y milicia en el siglo XIX en España: el general Ibáñez de Ibero*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional, 1995.

¹²¹ LAUSSEDT, Aimé, “Informe sobre una memoria acerca del uso de la fotografía en el levantamiento de planos, y especialmente en los reconocimientos militares”, en *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Tomo XI, n 9, artículo 67, 1861.

¹²² ALBERTZ, Jörg, “Albrecht Meydenbauer, pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage”, en *Proceedings 18th International Symposium CIPA*, Postdam, 2001, consultable en <http://www.hasler.net/Meydenb.pdf>.

¹²³ Tras una larga peripecia durante la II Guerra Mundial y la posguerra, el archivo actualmente se conserva en el Institut für Denkmalpflege der DDR.

¹²⁴ VINEGAR, Aron, “Panoramic photograph and restoration of the Château de Pierrefonds”, en Oechslin, Werner (ed.), *Perspicuous Views and the Foundations of Possible Buildings*, consultable en http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/editions_ebook_chapitre/664/10.pdf

¹²⁵ AHOEPM, n° privilegio 3050, “Sistema de mejoras en la construcción de los aparatos panorámicos llamados planchetas fotográficas horizontales”.

¹²⁶ COROMINAS, Enrique, “La fotografía aplicada al levantamiento de planos y nivelación”, en revista de Obras Públicas, 1865, vol. 13, tomo 1(9), págs. 114-116.

CAPÍTULO 2

FOTÓGRAFOS EUROPEOS DE ARQUITECTURA EN EL SIGLO XIX



FRÉDÉRIC FLACHÉRON,
Roma, 1849.

1. FOTÓGRAFOS DE ARQUITECTURA: PROFESIONALES, AFICIONADOS Y VIAJEROS HASTA 1860

La realización de fotografías de arquitectura fue uno de los géneros más distinguidos realizado por los profesionales, ya que requería de conocimientos más específicos los usados en la realización de otros géneros, como el retrato, no eran necesarios. Como veremos más adelante, también hubo ejemplos de arquitectos e historiadores que la practicaron, guiados por su mejor conocimiento del objeto a fotografiar.

Realizaremos aquí un recorrido por los más relevantes fotógrafos de arquitectura europeos que trabajaron en el siglo XIX. Como vimos, aunque todas las imágenes tenían innato el carácter de la multiplicidad para darse a conocer lo más rápido y extensamente posible, lo cierto es que su finalidad definió dos estilos claramente diferenciados¹. Uno, pintoresco, topográfico y fruto del viaje romántico que nutrió los álbumes de recuerdos y las

publicaciones ilustradas de divulgación, que fue practicado por innumerables aficionados; el otro, documental y erudito, fiel seguidor del dibujo arquitectónico del siglo XVIII, destinado al público especialista. La rápida sustitución de unos métodos por otros en los primeros veinte años de vida de la fotografía, hace que muchos de los fotógrafos reseñados practicasen varios procedimientos, por lo que les mencionaremos dentro de la técnica en la que realizaron una labor relevante en lo que a la representación gráfica de la arquitectura se refiere.

Comenzaremos por los fotógrafos costumbristas, aficionados, viajeros y exploradores cuyo trabajo abrió camino dentro de este género, para continuar por aquellos que convirtieron su nombre y actividad en referencia para el estudio y la formación de las primeras colecciones conservadas en instituciones científicas.

Primeros daguerrotipistas y calotipistas aficionados

En **daguerrotipo**, las primeras imágenes de arquitectura fueron realizadas por el propio Daguerre (*Vue de la rue du Temple, ...*) quien enseñó a numerosos aficionados² que después convirtieron su práctica en un oficio por el que pasaron a la posteridad. Entre los más renombrados en la prensa de la época, como hemos visto, se encontraba el **Baron Jean-Baptiste Louis Gros** (1793-1870)³, diplomático que aprovechó sus destinos sucesivos en Inglaterra, Portugal, Grecia, Colombia, Argentina, China y Japón para realizar magníficas tomas de paisajes y arquitecturas de todos esos lugares. Fue el primero en reproducir el Partenón en daguerrotipo. Presidente de la Société Héliographique, publicó sus experiencias prácticas en varios artículos en *La Lumière* y en el libro *Quelques Notes sur la Photographie sur plaques métalliques* (1850), en el que explicaba su particular técnica electroquímica para sensibilizar placas que producían unos daguerrotipos muy característicos por su tonalidad plateada.

Importantes también fueron **Marie-Charles-Isidore Choiselat** (1815-1858) y **Stanislas Ratel** (1824-1904). Juntos realizaron varias vistas que demuestran un sorprendente conocimiento técnico. Tan sólo cinco meses después de la publicación oficial del daguerrotipo, comenzaron a indagar para mejorar sus propiedades. En el verano de 1845, Stael, estudiante en la Escuela Real de Minas, realizó el



BARÓN GROS,
Propíleos del Partenon, 1850.

viaje de fin de carrera imprescindible para todo ingeniero que completaba su formación. El viaje, en compañía de Choiselat, lo realizaron por la región de Grenoble, el Midi, el valle del Ródano y el de Ayveron, durante el cual realizaron numerosos daguerrotipos, de los que nos han llegado una veintena, hoy repartidos por colecciones de todo el mundo⁴. Ambos manifestaron también su interés por los panoramas. Realizaron una vista del puerto de Toulon, formada por cinco placas que ofrecen un ángulo de casi 180 grados. Lo mismo realizaron, pero con tres placas, en una vista del anfiteatro de Arlés.

El valor de estas tomas reside en el perfecto resultado obtenido, si tenemos en cuenta que debían repetir el proceso varias veces en un lapso de tiempo muy breve para que las condiciones de luz no se modificaran. El caso de la imagen de Toulon tiene, además, el interés documental de presentar la ciudad antes de las reformas urbanísticas que eliminaron la muralla antigua sustituyéndola por un cinturón de baluartes, construidos en 1852. Destacaron también sus daguerrotipos de París, evidenciando, de nuevo, su capacidad técnica al realizar una vista del interior de la iglesia de Saint-Sulpice, vista única en su género.

También interesado en la realización de vistas panorámicas, **Frédéric Martens** (de origen alemán, Fiedrich von Martens, 1809-1875) llegó a inventar una cámara de daguerrotipo panorámica en 1845, que abarcaba más de 150° de ángulo y el objetivo se desplazaba ante una placa curva de 12x40 cm. con la que hizo varias tomas del Pont-Neuf y del Hôtel de Ville de París⁵.



ANÓNIMO,
Retrato de Girault de Prangey, 1843.

Entre los pioneros de la práctica del daguerrotipo con una intencionalidad científica, se encuentran los arqueólogos y coleccionistas **Joseph-Philibert Girault de Prangey**⁶ y **Eugène Piot** (1812-1890), de los que volveremos a hablar mas adelante. Girault de Prangey aprendió la técnica del daguerrotipo en 1841, antes de iniciar su viaje a Próximo Oriente y tras viajar por España en 1832. Fruto de ese viaje publicó *Granada y la Alhambra. Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada* (1837) y *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (1841). Ambas se convertirían en obras de referencia y de enorme repercusión en la historiografía de la arquitectura



GIRAULT DE PRANGEY,
Roma, 1842-43.

musulmana. Prangey sí utilizaría el daguerrotipo para la ilustración de su siguiente libro: *Italy, Asia Minor, Greece, Lebanon and Egypt* (1841-5), para el que realizó más de 900 daguerrotipos.

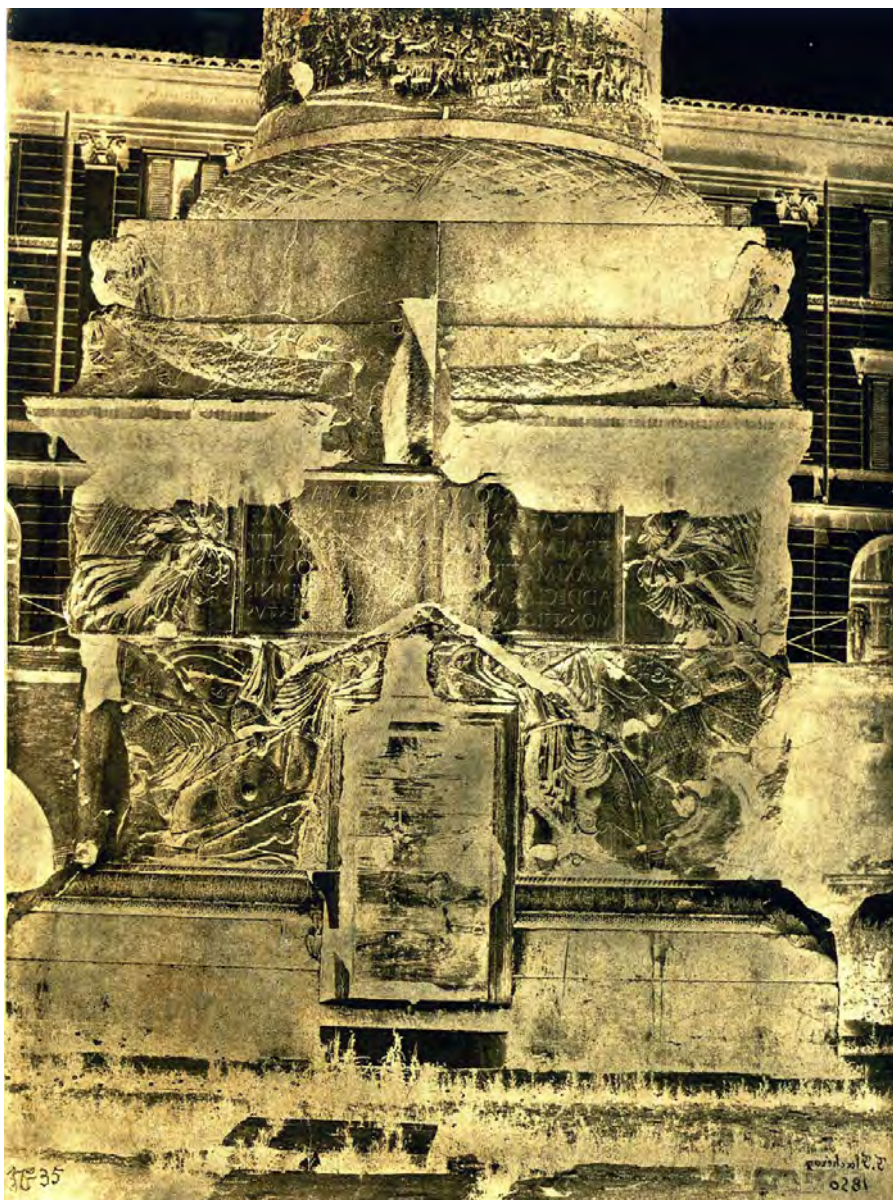
Eugène Piot, coleccionista de antigüedades, viajó incansablemente realizando numerosos daguerrotipos. En 1840 viaja en compañía de Théophile Gautier a España, que describió en *Voyage en Espagne* (1855) y en el que relata la realización de varios daguerrotipos, hoy desaparecidos. Apasionado por las antigüedades, fundó la revista *Cabinet de l'amateur et l'antiquaire*, en la que colaboran Théophile Gautier y Gérard de Nerval. Será el primer arqueólogo en documentar sus descubrimientos por medio de la fotografía. Tras aprender la técnica del calotipo al lado de Gustave Le Gray, realizará varios álbumes dedicados a la arquitectura y la escultura. Fruto de su viaje a Italia, publicó el álbum *L'Italie monumentale* (1851), que fue positivado por Blanquart-Evrard.

En Inglaterra, no se conservan ejemplos significativos de daguerrotipos de arquitectura, ya que su uso fundamental fue el del retrato. Su introductor en aquel país fue **Antoine-François-Jean Claudet** (1798-1867), primer profesional del daguerrotipo con estudio en Londres. De origen francés, fue fotógrafo oficial de la Reina Victoria, entre otros inventos y mejoras técnicas, ideó un sistema de medición de sensibilidad de la placa daguerriana y presentó un sistema de daguerrotipo estereoscópico. Fue miembro de la Royal Photographic Society y de la Société Française de Photographie. **Richard Beard** (1801-1881), primer comprador de la patente del daguerrotipo le denunció por su uso sin permiso, litigio que ganó Beard, autor también de algunos célebres daguerrotipos de arquitectura como el de la catedral de Wells,

aunque ello no evitó el mayor éxito de Claudet como daguerrotipista.

Si ya la cámara se convirtió en elemento imprescindible para el científico y para el viajero con la llegada del daguerrotipo, el perfeccionamiento y la multiplicidad de la fotografía gracias al **calotipo**, aumentó el número de aficionados, exploradores y profesionales que portaron una cámara en sus viajes, dando lugar al origen de una especie de biblioteca iconográfica mundial y a la expansión de los procedimientos fotográficos.

Junto al paisaje nacional y el retrato, el Gran Tour que se venía realizando desde el siglo XVIII por artistas, coleccionistas y



FRÉDÉRIC FLACHÉRON,
Pedestal de la columna trajana, 1850.

jóvenes en formación de su gusto artístico, continuó desarrollándose durante todo el siglo XIX, si bien ampliándose en su recorrido, extendiéndose a Grecia, Egipto, Siria, Turquía y Extremo Oriente, gracias a las mejoras de los medios de transporte, al mayor número de personas con poder adquisitivo para realizarlo y también debido a la expansión colonial.

Italia seguía siendo, sin embargo, el destino primero del Grand Tour y sus ciudades y monumentos clásicos fueron uno de los objetivos mas representados en estas imágenes, que reflejan claramente la distinción a la que aludíamos, entre los dos tipos de fotografías de arquitectura. Por una parte la realizada por los aficionados que buscaban una representación costumbrista y pintoresca, de recuerdo, no exenta de cierta intencionalidad plástica, en la que el monumento se encontraba subordinado en la composición, dentro de un paisaje general, en el que incluso solían aparecer personajes, heredando la práctica tradicional de los acuarelistas y dibujantes.

El número de *amateurs* británicos y franceses, fundamentalmente, que realizaron este tipo de fotografías, es muy numeroso, como evidencian los recientes catálogos y estudios dedicados a este fenómeno⁷. El éxito de su trabajo, que a pesar de ser fruto de una intencionalidad personal, fueron reseñados en revistas especializadas y boletines de arte, abrió el camino para la realización de repertorios elaborados por profesionales.

Los primeros fotógrafos repitieron en sus trabajos los puntos de vista y los edificios sobre los que antes ya habían fijado dibujantes y pintores su mirada. Buscaron emular el espíritu pintoresco y científico, del *Grand Tour* y del viaje de formación de los artistas por lo que una vez instaurados los primeros estudios profesionales, fue rápida la difusión de este tipo de fotografías que auxiliarán el estudio y trabajo de artistas y arquitectos.

Por ser el calotipo un invento británico y ser también iniciadores del *Grand tour* fotográfico, comenzaremos nuestro recorrido por los amateurs de dicha nacionalidad⁸.

En el entorno de Fox Talbot fueron varios los amigos y familiares próximos los que comenzaron a practicar el calotipo. Uno de los que tenemos algunos primeros ejemplos es del



CALVERT RICHARD JONES,
Nápoles, Palacio Real, 1846.

reverendo **Calvert Richard Jones** (1802-1877), amigo de Christopher Rice Mansell Talbot, llamado “Kit” Talbot (1803-1890), primo de W.H. Fox Talbot, y del que aprendió directamente el procedimiento del calotipo en 1839. Junto a “Kit” Talbot, viajó por Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, Milán y Bolonia. El proyecto inicial de viaje también contemplaba recorrer Grecia, Tierra Santa y Egipto, pero el fallecimiento de la esposa de Talbot en Malta, interrumpió el proyecto. De vuelta a Inglaterra publicó, junto a Fox Talbot y Nikolaas Henneman un álbum titulado *Talbotypes or Sun Pictures Taken from the Actual Objects Which They Represented* (1847)⁹, con 24 calotipos que representaban vistas pintorescas, iglesias, monumentos y embarcaciones. A partir de 1855 poco se sabe de su actividad fotográfica¹⁰.

Otro reverendo, **George Wilson Bridges** (1788-1863), que atendía a la madre de Fox Talbot, aprendió el calotipo de Nikolaas Henneman, antes de iniciar un largo viaje por el Mediterráneo, durante el que coincidiría también con el reverendo Calvert R. Jones. Tomó cerca de 1700 calotipos, aunque muchos de ellos estaban sobre-expuestos, velados o mal fijados. Una selección de ellos los publicó en *Selections from Seventeen-Hundred Genuine Photographs: (Views-Portraits-Statuary-Antiquities). Taken around the Shores of the Mediterranean between the Years 1846–1852* y en *Palestine as*

it is: in a series of photographic views, pero no tuvieron éxito comercial, aunque son prueba del interés por las publicaciones ilustradas por medio de fotografías.

También relacionada con la familia Talbot se encuentra la infatigable fotógrafa **Jane Martha St. John**, que realizó mas de un centenar de imágenes durante un viaje por Italia en 1856. Aunque carecemos de documentación escrita de su periplo, reunió sus fotografías de forma cronológica en un álbum¹¹ que se inicia en Génova y recorre Pisa, Nápoles, Roma, Florencia, Venecia y Como. Sus imágenes van desde el registro pintoresco y la búsqueda particular de nuevos puntos de vista hasta la clara influencia de los grabados anteriores sobre los emblemáticos edificios de obligada visita, como en sus vistas de la basílica de santa María Maggiore. El número de mujeres aficionadas a la fotografía, especialmente dedicadas al retrato y escenas de género, se va incrementando y conociendo mejor gracias a las rigurosas investigaciones recientes¹². A célebres nombres como el de Julia Margaret Cameron, se unen los de **Mary Emma Lynn** (1813-¿?), lady **Caroline Nevill** (1829-1887) o lady **Augusta Mostyn** (1830-1912).

Por otra parte, Fox Talbot realizó varias demostraciones en sociedades británicas, como en la Society of Antiquaries y, como consecuencia, varios de sus miembros comenzaron a practicarla de forma inmediata, seducidos por las ventajas que suponía para su uso mostrar y difundir colecciones y hallazgos científicos.

Hugh Weich Diamond (1808-1886), médico y uno de los miembros de la Sociedad, asistió a la demostración e inmediatamente comenzó a utilizar el negativo de papel a partir de 1843 para sus propias excavaciones, reproducciones de libros, obras de arte y antigüedades monumentales, obras que donó al British Museum y a la Society of Antiquaries. Fue también miembro destacado del Calotype Club, autor de numerosos artículos sobre fotografía en el periódico especializado en antigüedades *Notes and Queries* y profesor de fotografía de muchos otros aficionados, que después serían profesionales, como el célebre autor de composiciones pictorialistas Henry Peach Robinson. También impulsó la llegada del colodión y fue secretario de la Photographic Society of London.



DAVID OCTAVIUS HILL,
Edimburgo, 1847.

Antes de continuar la mención de los más importantes calotipistas con obra relevante en el campo de la representación arquitectónica, debemos citar a los célebres **David Octavius Hill** (1802-1870) y **Robert Adamson** (1821-1848)¹³ que ya desde la década de 1840 realizaron algunas vistas del paisaje arquitectónico de su Escocia natal.

Como ya hemos señalado, el carácter aficionado de estos primeros calotipistas no impidió la realización de obras de relevancia y gran interés documental, aunque no fuera esa la intención de sus autores. Los viajes de carácter científico también contaron con fotógrafos amateurs, como fue el caso de **Claudius Galen Wheelhouse** (1826-1909). Médico de profesión embarcó para acompañar el crucero de Lord Lincoln por el Mediterráneo (1849-50). A lo largo de su viaje, recopiló vistas de España, Atenas, Constantinopla, Egipto y Palestina, que publicó en forma de álbum, acompañado de sus reflexiones durante el viaje, titulado *Sketches from the Shores of the Mediterranean*¹⁴. Desgraciadamente, los negativos de papel entregados a Lincoln fueron destruidos en un incendio (1879).

El escocés **James Graham** (1806-1869) llegó a Jerusalén en 1853 como miembro de la London Society for promoting Christianity Amongst the Jews y quiso difundir los santos lugares por medio de la fotografía. Amigo de los pintores pre-rafaelitas William Holman Hunt y Thomas Seddon, ambos se sirvieron de sus imágenes en algunas de sus composiciones, como *Jerusalén y el valle de Josafat* (1854). Un artículo en *La Lumière* elogió sus fotografías por la capacidad de representar el carácter sagrado de los espacios representados. Su trabajo se difundió a través de varias publicaciones de carácter religioso como la edición del Nuevo testamento (1863-63) de John Murray, o *Scenes in the East* (1870), publicado por el reverendo H.B. Tristram. A su regreso de Jerusalén, viajó entre 1858 y 1862 por Italia, reuniendo estas imágenes en un álbum¹⁵.

También se encuentran arquitectos aficionados tempranamente a la calotipia como **Charles George Hood** (1832-1894), creador de la cámara deslizante como vimos, que viajó su Escocia natal, Inglaterra, Alemania, Italia y Francia, realizando docenas de

imágenes que expondría entre 1856 y 1859, abandonando en la década siguiente la práctica de la fotografía.

En torno a la representación arquitectónica de carácter pintoresco destaca **John Wheeley Gough Gutch** (1809-1862)¹⁶. Hijo de un anticuario de Bristol, se formó como físico en Florencia durante dos años. Desde que tuvo conocimiento del calotipo, contactó con el propio Talbot para conocer los secretos de su práctica. Fue nombrado mensajero de la reina en 1850, lo que le permitió viajar por toda Europa -incluyendo España- y Oriente Medio. Durante un viaje a Estambul sufrió una parálisis que le retiró del servicio real, pero que le dio más tiempo para practicar la fotografía. Con la llegada del colodión, Gutch llegó a crear una cámara portátil de colodión. Entre 1856 y 1861, expuso frecuentemente sus trabajos, que incluían paisajes, vistas de arquitectura antigua y de arquitectura británica.

Otro de los aficionados británicos que utilizaron el calotipo para documentar la arquitectura nacional fue Sir **John Moyer Heathcote** (1800-1892), cuyas obras fueron publicadas en el álbum *Anglia Illustrata*¹⁷ (1853).

Joseph James Forrester (1809-1862), conocido como Baron de Forrester, fue otro célebre aficionado que viajó por motivos de trabajo, en este caso por Portugal. Comerciante de vinos, anticuario y artista amateur, comenzó publicando, en 1835, litografías de los parajes que visitaba. Aprendió el calotipo con el Dr. Hugh Weich Diamond y publicó, en 1848, un mapa ilustrado con 220 imágenes del Duero y las poblaciones que bañaba, titulado *The Portuguese Douro and the Adjacent Country and So Much of the River as Can Be Made Navigable in Spain*¹⁸. Expuso sus trabajos en la Photographic Society, en 1855. Durante una de las travesías por el Duero falleció en uno de sus rápidos.

Calotipistas profesionales. La Mission héliographique

Junto a Gran Bretaña, el uso del negativo en papel contó también con importantes practicantes **en Francia**¹⁹. Como vimos, a este país no llegó sólo su práctica por medio de los experimentos de Fox Talbot, franceses como Bayard y Blanquart-Evrard, mejoraron las fórmulas del procedimiento y, sobre todo, la



GUSTAVE LE GRAY,
Autorretrato, 1856.

magistral mano de **Gustave Le Gray** (1820-1882)²⁰, llevó al calotipo a sus más altas cotas artísticas y documentales.

Aunque realizó estudios de pintura en el estudio de Paul Delaroche, tras un viaje a Italia, donde descubre las páginas dedicadas a la cámara oscura de Leonardo da Vinci, decide adentrarse en el estudio de la técnica de Daguerre. Su ambición será siempre unir la ciencia y el arte. Relacionado con la intelectualidad cultural de la época, fue co-fundador de la Société Héliographique y de la Société française de Photographie, además de teórico de la fotografía -fue autor del *Traité pratique de Photographie sur papier et sur verre* (1850)²¹ y de *Photographie: Traité nouveau* (1852)- tuvo una sólida carrera fotográfica. Sus marinas, realizadas mediante la combinación de dos negativos (en uno impresionaba las nubes y en el otro las olas) tuvieron gran éxito, aunque su pericia le permitió a veces sacar cielo y mar en una sola toma, con lo que se puede considerar como precursor en el logro de instantáneas.



GUSTAVE LE GRAY,
La gran ola, 1857.

Tras la insistencia de muchos amigos decidió abrir su laboratorio y estudio a la enseñanza. Fue maestro de fotógrafos coetáneos, tanto de origen nobiliario, entre los que se encontraban el conde Olympe Aguado de las Marismas, el conde Béranger, el vizconde

de Dax, vizconde Vigier, etc., como de aquellos otros que desarrollaron un gran talento en la fotografía profesional como Maxime Du Camp, Henri Le Secq, Charles Nègre, Eugène Le Dien, Eugène Piot, Nadar, August Salzmann, Ernst Mayall, Édouard Délessert, Emmanuel Pécarrere, Édouard y Benjamin Delessert y una larga lista citada por el propio Le Gray en uno de sus tratados²². Era célebre su generosidad como maestro y nunca mostró recelo alguno por dar a conocer sus fórmulas y métodos de trabajo, porque para él la fotografía tenía un componente científico, que se aprendía, y otro artístico con el que se nacía.



GUSTAVE LE GRAY,
Castillo de Blois, 1851.

Paisajista de los bosques de Fontainebleau, también retratista, participó en la Mission Héliographique en 1851. Aunque el desarrollo conceptual y el significado de la Misión héliographique (1851) encargada por la Commission des Monuments Historiques será tratado más adelante, sus protagonistas fueron todos ellos alumnos de Le Gray y pioneros en la profesionalización de la fotografía arquitectónica en Francia.

Como vimos, en torno a la Société héliographique, fundada a principios de 1851, se vincularon todos aquellos que se interesaban por la fotografía. Entre sus miembros se encontraba Prosper Mérimée, inspector y máximo responsable de los *Monuments historiques*, del que surge la idea de confiar a varios fotógrafos un inventario gráfico monumental bajo el nombre de Mission héliographique, que sirviera de documentación a los arquitectos y les ayudara a realizar los estudios necesarios para la conservación y restauración de los edificios.

Los *Monuments historiques* se habían fundado el 21 de octubre de 1830, a propuesta de François Guizot (1787-1874), historiador y

diputado, al rey Luis Felipe de Orleans (1773-1850), siendo nombrado Ludovic Vitet (1802-1873) como Inspector. Vitet realizó un primer viaje fruto del cual elaboró un informe sobre el estado de los monumentos, bibliotecas, archivos, museos, escuelas de enseñanzas artísticas y todas las instituciones relacionadas con los monumentos nacionales. Cuatro años mas tarde, en 1834, Vitet le cede el puesto a Mérimée que propone, en 1837, la creación de una *Commission des Monuments historiques*, compuesta por siete miembros: tres diputados, un inspector de bellas artes, y dos arquitectos formados en la École des Beaux-Arts. Los informes llevados a cabo por esta comisión, contaban con materiales documentales de apoyo, como planos, fotografías, notas, impresos o manuscritos, dando lugar a una riquísima información histórica sobre cada obra artística monumental. Sobre las labores de la Mission héliographique dieron cuenta Francis Wey, que reivindicó la idea primigenia del proyecto, y Henri de Lacretelle en las páginas de *La Lumière* a lo largo de todo el año 1851.

Gustave Le Gray, paradójicamente, fue el último en vincularse al proyecto de la *Mission*. Las razones para ello pudieron ver varias: una es que su trabajo hasta entonces no se había caracterizado precisamente por las vistas arquitectónicas, pero fue su mejora del negativo de papel, mediante el procedimiento de papel encerado seco, lo que le vinculó al proyecto, ya que éste era una buena ocasión para experimentar con las posibilidades de este tipo de negativo en trabajos al exterior y con distintas condiciones ambientales en Francia, algo que su alumno Maxime Du Camp, ya había probado en Egipto.

En cualquier caso, los fotógrafos participantes fueron Le Gray, junto a su alumno Auguste Mestral (1812-1884), Hippolythe Bayard, Henri Le Secq y Edouard-Denis Baldus. Así, Le Gray, partió junto a su alumno Mestral hacia el sudodeste, el 1 de julio, regresando a París a finales de octubre. Francis Wey, escribió en *La Lumière* el 5 de octubre sobre las imágenes que habían realizado alabando su trabajo: “M. Le Gray explora, en compañía de M. Mestral, el Midi, del Loira al mediterráneo. No ha vuelto todavía, pero ha hecho valiosos envíos, sus consejos son enormes. Vimos en su taller las que se refieren al castillo de Blois, esta página del bello y severo Renacimiento: los efectos fueron tan bien escogidos, que muchos de ellos tienen una fuerza extraña, poderosa

impresión en relieve y la impresión semi —fantástica de los grabados de Piranesi?

Los dos fotógrafos experimentaron sobre el terreno las posibilidades del negativo encerado seco, llegando a realizar unas treinta pruebas al día. El trabajo de Le Gray, gracias a este procedimiento, estaba marcado por los fuertes contrastes, la sensación de relieve de los edificios representados, así como por un fuerte protagonismo del monumento, al ser los puntos de vista escogidos completamente limpios y directos y, a la vez, dramatizados con efectos como el reflejo sobre agua, como en la toma del castillo de Chenonceaux o en el puente de Cahors, o los efectos lumínicos a través de las nubes, como en la imagen del Pont du Gard.

La fama y fortuna de Le Gray fue en aumento tras este proyecto y del estudio en el barrio de Clichy se trasladó al Boulevard des Capucines, donde continuó su labor como fotógrafo de retratos, marinas, paisajes de Fontainebleau y vistas de París.

En 1860 disuelve la sociedad Gustave Le Gray et Cie., vendió su estudio, que ocupó poco después Nadar, y el 9 de mayo de 1860 embarca en la goleta *Emma*, de Alexandre Dumas “padre” (1802-1870) y ambos iniciaron lo que Claude Schopp ha calificado como la “Odisea inacabada”²³. El objetivo del viaje era seguir los pasos de Giuseppe Garibaldi por toda Italia, para ser relatados por Dumas y fotografiados por Le Gray, para la prensa francesa.

Ambos comenzaron su periplo desde Marsella, hacia Palermo y Sicilia, donde se unieron a Garibaldi. En Palermo, Le Gray retrató los efectos de la lucha en sus calles y también al líder italiano. Tras su paso por Sicilia, Le Gray continuó rumbo a Malta, aunque la intención inicial fuera la de continuar los pasos de Garibaldi hacia Nápoles, como sí hiciera Dumas, que fue nombrado Jefe de Excavaciones y Museos de Nápoles, donde vivió hasta 1864.

Le Gray continuará después su viaje hacia Oriente, primero recalando en Siria, después en Líbano y finalmente en Egipto, donde permanecerá hasta su fallecimiento en El Cairo. Allí, además de ser nombrado profesor de dibujo en la Escuela militar (1867) y en la Escuela politécnica (1869), continuará fotografiando temas de



paisaje, vistas, marinas, arquitectura y retrato, muchas de las cuales ilustraron las páginas de las revistas *L'Illustration* y *Le Monde illustré*.

Continuando con los fotógrafos de la Mission héliographique, el primero en ser elegido fue **Henri Le Secq des Tournelles** (1818-1882)²⁴, compañero aprendiz en el estudio de Paul Delaroche (1797-1859), de Le Gray y también de Charles Nègre, con quien iniciaría una intensa amistad que les llevaría a colaborar juntos varias veces. Delaroche fue un gran defensor de la fotografía desde su origen y consideraba que todos sus alumnos debían aprender a usarla, por lo que

Le Secq y Nègre, se formaron en el taller de Le Gray. Además, Delaroche fue, junto a Ingres, de los primeros artistas en difundir su propia obra por este medio²⁵.

Le Secq, anticuario coleccionista, era un gran conocedor de la ciudad de París, de su patrimonio, y pronto se interesó por preservar mediante la fotografía sus monumentos artísticos, que comenzaban a ser objeto de la destrucción bajo los proyectos de modernización para la ciudad de J.J. Berger y de su sucesor el barón Haussmann. Miembro fundador de la Société héliographique, su trabajo estuvo marcado por un carácter perfeccionista que hace que se distinga por sus refinadas composiciones, cuyos positivos llegaba a realizar hasta seis veces para conseguir el efecto deseado.

Su trabajo sobre la catedral de Amiens (1850) fue sin duda, el que le abrió las puertas de la Misión heliográfica. Tras este proyecto, Le Secq continuó documentando las esculturas de las catedrales de Estrasburgo, Amiens, Reims y Chartres, además de numerosas iglesias próximas a París.

Su obra fue difundido por Blanquart-Evrard en algunos de sus álbumes. A partir de 1852 se inicia en un nuevo género, el paisaje, en el que, de nuevo, su carácter perfeccionista le convertirá, junto a Le Gray, en el equivalente fotográfico de la Escuela de Fontainebleau. Vendió estos paisajes a Goupil para que sirvieran a los artistas en sus composiciones. Y es que para Le Secq la fotografía era un complemento, una ayuda para el artista y también para la memoria. De hecho, solía regresar a los sitios que ya había fotografiado para documentar el cambio producido tras la restauración de todos ellos, como con Nôtre-Dame o el Hôtel Dieu en París.

Los elementos que distinguen sus fotografías frente a las de sus contemporáneos, serán el dominio de la sombra y la selección fragmentada de las vistas, fruto de la idea del detalle como vestigio equivalente de la propia fragmentación a la que se había sometido la historia y el arte. También, la idea de resaltar los huecos vacíos por la ausencia de esculturas o partes de la arquitectura mediante la presencia evidente de grandes sombras negras, obedecían a la intención de acentuar su ausencia debido al paso del tiempo. Para poder conseguir este efecto, Le Secq realizaba largas exposiciones de las placas, que mediante el negativo encerado seco de Le Gray, intensificaban las zonas iluminadas y las situadas en sombra.

Le Secq nunca expuso en la Société française de Photographie, pero sí lo hizo en las principales exposiciones internacionales del momento, como en las celebradas en Londres, París y Bruselas. A partir de 1856, comienza a interesarse por un nuevo género, el bodegón, al que dará el mismo efecto dramático que conseguía en sus composiciones arquitectónicas. Tras esta serie, comenzará a abandonar la práctica de la fotografía. El negativo de colodión había llegado y el calotipo comenzaba a estar en desuso. Los últimos años de su vida los dedicó al coleccionismo y a la pintura, exponiendo en el Salón varias veces.

Como vemos, la práctica del calotipo y los resultados obtenidos con su manipulación fue en una obsesión de todos estos fotógrafos que buscaban documentar, pero con una mirada moderna, en estrecha relación con las transformaciones de la pintura, y para ello

llevaron al terreno de la fotografía sus mismos efectos artísticos, sus puntos de vista y encuadres.

También seguidor de esta idea, miembro de la Mission, fue **Edouard-Denis Baldus** (1813-1889)²⁶. De origen alemán, llegó a París en 1838 para estudiar pintura, de la que pasó al calotipo hacia 1848. Miembro de la Société Française de Photographie y de la Mission Héliographique, participó en varias exposiciones universales (Londres, 1862 y París, 1867). Se dedicó en exclusiva a lo largo de su carrera a la representación de la arquitectura y al paisaje, primero en calotipo y, posteriormente, en negativo de vidrio al colodión. De su trabajo en el proyecto, al que se le dio el mayor número de monumentos a retratar, lamentablemente han quedado pocas pruebas, todas ellas en gran formato y utilizando el proceso de Blanquart-Evrard y no el Le Gray, como sus compañeros.

Tras participar en la Mission, obtuvo numerosos encargos oficiales, el primero de ellos, ofrecido por él mismo a Ministerio del Interior, para documentar las ciudades de Francia, que publica en el álbum *Les Villes de France*, en 1853. También fotografió las obras públicas y, por encargo del baron James de Rothschild (1792-1868)²⁷, realizó un suntuoso álbum del viaje de la reina Victoria en tren, desde Boulogne a París, durante su visita a París con motivo



EDUARD BALDUS,
*Nîmes, clausto de
san Throphime*, 1861.

de la Exposición Universal de 1855. Los encargos no cesaron: las inundaciones del Ródano a su paso por Lyon, Avignon y Tarascon (1856), la construcción de la ampliación del Louvre, entre 1855 y 1858, o la construcción de la línea férrea entre Marsella y Toulon, fueron algunos de sus célebres trabajos. A partir de 1860 continuó ampliando su repertorio arquitectónico de monumentos franceses y comenzó a comercializar vistas de París en pequeño formato. Continuó comercializando sus fondos hasta su fallecimiento, bajo el título de *Les Monuments principaux de la France*, mediante grabado heliográfico.

La visión fotográfica de Baldus se sitúa en clara consonancia con el espíritu de modernización del Segundo Imperio. Sus amplias perspectivas de las calles de París, por ejemplo, reflejan a la perfección el efecto de la nueva configuración espacial prevista por el Barón Haussmann. Al igual que él, Baldus muestra la grandeza de una ciudad moderna que daba cabida a las multitudes y a la circulación de los nerviosos carruajes por la ciudad. Por ello no elude en sus representaciones a la figura humana, esperando su aparición en el momento idóneo en el que se encontraban colocadas para colaborar en su intencionada composición monumental. Lo mismo realizaría en sus vistas del ferrocarril y de los principales monumentos franceses. Baldus, además, controló la impresión de sus fotografías mediante los procedimientos fotomecánicos y, para aumentar su efectismo, retocaba algunos de sus negativos con tinta y lápiz.

El último fotógrafo que formó parte de la Mission que trataremos será **Hippolyte Bayard** (1801-1887)²⁸, cuya contribución al proyecto no fue exitosa debido a su elección de utilizar, a diferencia de sus compañeros, el negativo de vidrio albuminado. En 1840, realizaba tempranas vistas urbanas de los molinos de Montmartre, mediante el procedimiento, del que ya hablamos, de positivo directo sobre papel que él mismo había inventado y que fue silenciado ante la aparición del daguerrotipo. Fue un activo practicante de todos los procedimientos fotográficos que surgieron a lo largo de su vida, a cuya mejora contribuyó en varias ocasiones, a diferencia de Daguerre que abandonó la experimentación fotográfica una vez hecho público su invento y le fue otorgada su pensión vitalicia por el Estado. Fue el introductor

del procedimiento de Fox Talbot en Francia, a quien conoció, en compañía de Pierre Biot y de Henri Regnault, y trabajó amistad con el reverendo Calvert Jones, familiar de Talbot y también calotipista.

Bayard fue co-fundador de la Société Héliographique y de la Société française de Photographie, de la que fue su secretario durante treinta años y organizó la primera exposición de fotografía con sus obras en 1839, para recaudar fondos para las víctimas de un terremoto en la Martinica.

Su papel como autor no alcanzó el nivel de su implicación en otras facetas del mundo de la fotografía. De su trabajo para la Mission heliographique no nos han quedado muestras, ya que utilizó el negativo de vidrio albuminado, que aún estaba en fase de prueba ya que, ese mismo año, Scott Archer lo había dado a conocer.

Alumnos suyos fueron **Louis-Adolphe Humbert de Molard** (1800-1874)²⁹ y el belga **Edmond Fierlants** (1819-1869). Molard, que había comenzado a practicar el daguerrotipo tempranamente, fue co-fundador de la Société française de Photographie, sus arquitecturas y escenas campestres en Normandía, que sirvieron de inspiración para los pintores, le colocan entre los pioneros de la concepción de la fotografía como forma de creación artística, no solo documental. Fierlants, co-fundador de la Société héliographique y de la Société Française de Photographie, abrió tras su estancia en Francia con Bayard, un estudio fotográfico en Bruselas (1858). Reprodujo a los primitivos flamencos de San Juan de Brujas y realizó vistas de Amberes, Bruselas y Lovaina. Su obra fue pionera en su país por la gran calidad de sus reproducciones de obras de arte.

Entre los fotógrafos próximos al proyecto y al círculo de fotógrafos de la Mission héliographique, pero que no formaron parte de ella, se encuentra **Charles Nègre** (1820-1880)³⁰. Entró en contacto con la fotografía durante su periodo de formación como pintor en el estudio de Paul Delaroche (1797-1859)³¹ y allí conoció al que será amigo y colaborador, el también fotógrafo Jean-Louis-Henri Le Secq. Delaroche fue de los primeros en difundir su obra, junto a Ingres, por medio de la fotografía y consideraba que todos sus alumnos debían aprender a usarla, por lo que Nègre y Le Secq,



CHARLES NÈGRE,
Catedral de Nôtre- dame, 1853.

se formaron en el taller de Le Gray. Fue uno de los genios artísticos del calotipo y realizó espontáneas representaciones de la vida callejera de París con visión de pintor de la modernidad, para que las fotografías le sirvieran de apuntes en sus composiciones pictóricas.

Miembro fundador de la Société héliographique y de la Société française de Photographie, a partir de 1850 comienza a utilizar el calotipo, abandonando la pintura. Aunque no formó parte de la Mission héliographique, en el verano de 1852 se marcha al sur de Francia, durante seis meses, para documentar sus principales monumentos que sirvieran a escultores, pintores y arquitectos. Tuvo la idea de publicarlos bajo el título de *Le Midi de la France, sites*

et monuments historiques heliographiés par Charles Nègre, peintre, pero nunca vió la luz completo. Según la descripción del álbum realizado en *La Lumière* (1853)³², del proyecto, que debía contar con 74 imágenes, sólo 20 vieron la luz en la imprenta de Goupil y Vibert. Entre las citadas en el artículo, constaban varias vistas de Avignon, Tarascon, Arles, Marsella, Toulon y Chartres. Además de este proyecto, Nègre realizó en compañía de Henri Le Secq, numerosas fotografías de París, durante el proceso de transformación haussmaniana, de las torres de la catedral de Nôtre-Dame de París y de la portada de la catedral de Chartres, que serán sus trabajos más celebres³³. Su obra se caracteriza por la utilización de encuadres y puntos de vista que resaltan la monumentalidad de los edificios representados, mediante el fuerte contraste de luces y sombras proyectadas por y sobre los edificios. La incorporación de la figura humana, como escala en este tipo de trabajos, acrecentará esa sensación de monumentalidad.

A partir de 1854, Nègre se dedicó a la investigación y publicación de grabados heliográficos, como el *Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain* (1865), encargo del duque de Luynes. En la década de 1870 se traslada a su Niza natal, donde abre un estudio que explotará hasta su fallecimiento.

Otro autor, también influenciado por el trabajo de la Misión héliographique, fue **Charles Marville** (1816-1879)³⁴. Formado como dibujante, antes de la aparición de la fotografía trabajó para varias publicaciones como ilustrador, siendo citado por la revista inglesa *London and Westminster review* (1838) como uno de los más prometedores artistas del grabado francés. Tras la revolución de 1848 se vinculó a publicaciones socialistas como *La Propagande*. Se desconoce con quien se formó exactamente en la técnica del calotipo, pero pronto empezó a destacar como fotógrafo, lo que le hizo obtener varios encargos oficiales, que le llevaron a viajar por Argelia e Italia, aunque su vinculación socialista hizo que no fuera tenido en cuenta para la Misión héliographique, pero, al igual que Nègre bajo esta vertiente documental, realizó dos grandes álbumes, *L'Art religieux* (1853-54), en el que reunió vistas de las grandes catedrales de Reims, Chartres, Amiens y Estrasburgo, y *Bords du Rhin* (1853), con vistas de paisajes y monumentos alemanes, ambos difundidos por el establecimiento de Blaquart-Evrard, junto a otras



MAXIME DU CAMP,
Karnak, 1852.

fotografías suyas que aparecieron en los álbumes de la firma *Études photographiques*, *Études de Paysages*, *Musée photographique Paris photographique*, *Souvenirs photographies*, *Varietes photographiques* y *Keepske photographique*, todos ellos publicados entre 1853-54.

A partir de 1860, usando la técnica del negativo de cristal de colodión se convierte en uno de los más célebres fotógrafos de arquitectura. Haussman le encargó documentar el “viejo París” antes de sucumbir a las profundas transformaciones que el político había proyectado para la ciudad³⁵. Además, también fotografía para la Administrations des Bâtiments Civils y para los Musées Nationaux, como la restauración del castillo de Saint-Germain-en-Laye (entre 1863 y 1872), o la construcción de la nueva opera de Garnier (entre 1862-1875). También fueron célebres sus series sobre los edificios en ruinas tras La Comuna de 1871.

Al igual que los británicos, también los fotógrafos franceses, siguiendo una intencionalidad amateur o científica, viajaron por todo el Mediterráneo y Oriente. Uno de estos primeros aficionados en practicar las enseñanzas del maestro Le Gray fue **Maxime Du Camp** (1822-1894). Pintor, poeta, novelista, viajero y periodista, fue uno de los mejores representantes del espíritu burgués de la época, como lo definió Francis Wey. Infatigable viajero, de cuyas

experiencias publicó varios libros (*Souvenirs et paysages d'Orient*, 1848 y *Par les champs et par les grèves*, 1847), entre 1849 y 1851 inició un largo periplo por Italia, Egipto Nubia y Tierra Santa junto a Gustave Flaubert (1821-1880), enviados como miembros de una misión arqueológica por parte del Ministerio de Instrucción pública francés y para el que tomó clases con Le Gray. Du Camp deseaba recopilar el mayor número de imágenes posibles y relató sus experiencias como fotógrafo en *Souvenirs littéraires*. También Flaubert mencionó en sus diarios la fiebre fotográfica de Du Camp que realizó 220 calotipos de los que 125 formaron parte de la obra *Egypte, Nubie et Palestine, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, publicado por L. D. Blanquart-Evrard. El libro constaba de un texto introductorio y la descripción de cada una de las láminas. El trabajo de Du Camp se caracterizaba por la pulcritud compositiva, con vistas en las que se equilibraba, mediante la distancia, las grandes proporciones de la monumentalidad de la arquitectura con respecto al resto de la composición. Apenas se interesó por el detalle y su trabajo puede ser calificado como más literario y evocador, con respecto al trabajo efectista de otros aficionados como Teynard o Salzmann. Wey dirá de sus imágenes que “siendo un apasionado enamorado del pasado, hizo que Egipto hablara a través de la voz de las ruinas”. Intrépido viajero, con inquietudes políticas, fue oficial de la Legión de Honor y acompañó a Giuseppe Garibaldi por Sicilia en 1860. Abandonó la fotografía muy pronto, en torno a 1852. Fruto de sus experiencias publicó numerosos artículos en la *Revue de París* (1852-1858), revista que él mismo creó y en otras de la época como *La Revue des Deux Mondes* y *Le Journal des Débats*.

Entre 1851 y 1852, **Félix Teynard** (1817-1892), ingeniero de profesión, viajó a Egipto como turista aficionado a la arqueología. Interesado en las estructuras arquitectónicas antiguas y modernas, y su relación con el clima, realizó un conjunto de 160 imágenes que le permitieron documentar estas cuestiones. Teynard utilizó el gran formato y sus composiciones se caracterizaban por los grandes contrastes de luz y sombra. La casa Goupil publicó este trabajo con el título de *Egypte et Nubie. Sites et Monuments les plus intéressantes pour l'étude de l'art et de l'histoire. Atlas photographié servant de complément à la grande description de l'Egypte* (1858)³⁶.

Otro de los calotipistas viajeros por Oriente fue el barón **Alexis Aimé de Lagrange** (1825-1917), que aprendió la técnica de Blanquart-Evrard. Embarcó junto a Flaubert y Maxime Du Camp en Egipto, pero con destino a la India, en compañía de su amigo el ingeniero Félix Lambrecht. De regreso a Francia, Lambrecht relata las peripecias de su viaje en *Souvenirs*. Lagrange realizó varias vistas de Egipto y de la India, que fueron publicadas en el *Album photographique de l'artiste et l'amateur* de Blanquart-Evrard, conservándose otros dos en el Musée d'Orsay, con 38 imágenes y otro en el Centre Canadien d'Architecture, con 48 imágenes. Abandonó pronto la fotografía y se dedicó a sus actividades políticas y negocios familiares.

Alexandre-Henri-Edouard Delessert (1828-1898) también aprendió, junto a su primo François-Benjamin-Marie (1817-1868), con le Gray. Miembro de una familia de banqueros, llegó a ser administrador de unas minas de hierro en el norte de España. Su madre, Valentine de Laborde, era la hija de Alexandre de Laborde, autor del *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, y anfitriona de una de las tertulias más insignes de París en el Hôtel de Passy, en torno al que se reunían las principales figuras del romanticismo francés, François-René de Chateaubriand, Adolphe Thiers, Eugène Delacroix, Prosper, Mérimée, Maxime du Camp, Émile de Girardin, Alfred de Musset, Charles de Montalembert, Minghetti, la futura Emperatriz de Francia, Eugenia de Montijo, y la condesa de Castiglione, entre otros muchos. En este ambiente, no es de extrañar la afición de Delessert por relatar sus viajes en varias publicaciones como *Vingt-et-un jours à la Mer Morte* (1851), *Voyage aux villes maudites* (1853) o *Six semaines dans l'Ile de Sardaigne* (1855), entre otros. Fue en este último en el que realizó varias alusiones a sus actividades fotográficas y una de sus ediciones se realizó con dos litografías inspiradas en los calotipos que allí hiciera. Cuarenta de sus imágenes de arquitectura y paisaje fueron publicadas por la casa Goupil.

Aprendió también la técnica del colodión y aunque se otorga la invención de la *carte de visite* a Disdéri, el crítico Ernest Lacan afirmó en la Lumière que fueron el conde Olympe Aguado y Delessert los descubridores de la misma. También practicó la fotografía de gran formato, por lo que mandó construir un

omnibus para sus desplazamientos por Europa. Su primo, publicó con Goupil el álbum *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi* (1853-54), con 67 papeles a la sal del mismo tamaño que los dibujos originales de Raimondi, con un texto explicativo, que constituye una de las primeras aplicaciones de la fotografía al estudio de la historia del arte.

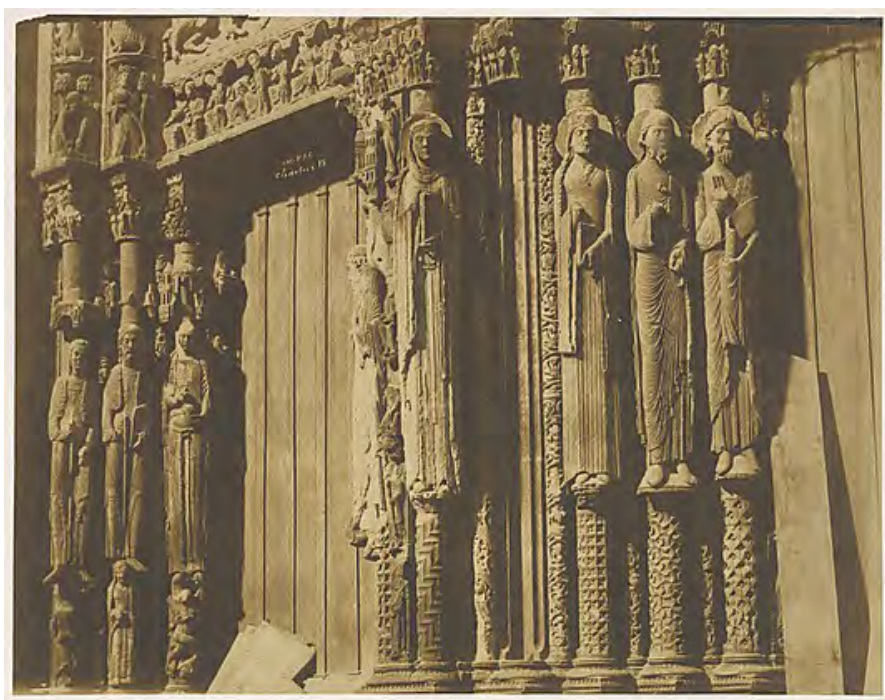
El suizo **Jean Walther** (1806-1866), aprendiz de Eduard Delessert, comerciante de telas, realizó interesantes calotipos durante sus viajes por Italia, Grecia y Malta a mediados de siglo. Varias de sus fotografías se incluyeron álbumes fotográficos, como una vista del Partenon de Atenas en *Album photographique de l'artiste et l'amateur*, de Blanquart-Evrard, y varias de Venecia, en *Mélanges Photographiques* (1852).

Entre los calotipistas alumnos de Le Gray, y de importancia para la fotografía en nuestro país, se encuentran Gustave de Beaucorps, Louis de Le Clercq y Émile Pécarrere, a los que veremos detenidamente más adelante. El **conde Jean-Félix Gustave de Beaucorps** (1825-1906)³⁷ fue un azezado coleccionista de antigüedades que se inició, en torno a 1857, a la práctica fotográfica, cuando el proceso del calotipo estaba ya en desuso. Nunca perteneció a la Société Française, aunque participó en sus exposiciones en 1859, 1861 y 1869. Comenzó fotografiando Bélgica, el norte de Francia y los alrededores de París. En 1858 viajó a España y Portugal. En los años siguientes, hasta 1861 realizó varios viajes a Argelia, Italia, Turquía y Egipto. Publicó en 1859 un álbum titulado *Algérie*, con 45 calotipos.

Louis de Le Clercq (1837-1901), miembro de una familia acaudalada, comienza a viajar a Oriente, a partir de 1857, en compañía del arqueólogo, especializado en antigüedades sirias, el baron Emmanuelle Guillaume Rey (1837-1916) como sus asistente que utilizó sus imágenes para una publicación sobre castillos de las cruzadas en Siria. Miembro de la Société française de Photographie, reunió sus fotografías en seis álbumes, con el título general de *Voyage en orient, 1859-60, villes, monuments et vues pittoresques, recueil photographique exécuté par Louis De Clercq*, del que se conservan varios ejemplares³⁸. Cada uno de ellos se dedicó a un destino: el primero, a Siria; el segundo, a los castillos de los cruzados en Siria; el tercero,

a Jerusalén y los Santos Lugares en Palestina; el cuarto, a las doce estaciones de la cruz en Jerusalén; el quinto, a los monumentos y vistas pintorescas de Egipto y el sexto, a España. En total 226 imágenes, aunque realizó muchas más que se conservan sueltas en la Bibliothèque nationale de France. De Clercq se especializó en la realización de panorámicas a partir del ensamblaje de varios negativos. Sus fotografías, además, se caracterizan por una técnica en la que marca la definición de los límites de la arquitectura. De Clercq también utilizó sus viajes para formar una colección arqueológica, que después donó al Museo del Louvre.

Émile Pécarrere (1816-1904), abogado parisino que firmaba sus obras como Em. Pec., expuso muy tempranamente, en la Society of Photography de Londres (1852), sus fotografías de las catedrales francesas de Chartres, Arles, Bruges, Nôtre-Dame de Poitiers, Bourgues y Poitiers. Su estilo, de marcados contrastes de luces y sombras, como las de Du Camp, le sitúan como uno de los maestros del calotipo de arquitecturas. Entre 1851 y 1852, viajará por Italia (Roma y Venecia) y por España. Después de estos trabajos, no se conoce más de su faceta como fotógrafo. Colaboró con varios artistas como Jean-León Gérôme, Hippolyte Flandrin y el arquitecto Alfred Normand.



ÉMILE PÉCARRERE,
Chartres, 1852.

JAMES ANDERSON,
Plaza de España, Roma, 1856.



La expansión de la fotografía de arquitectura. La escuela romana de fotografía

La arquitectura antigua del mediterráneo fue el objetivo de estos primeros fotógrafos amateurs a los que la cámara les permitía experimentar en sus inquietudes culturales³⁹. También los artistas y científicos habían visto cómo las palabras premonitorias de Arago se hacían realidad. Italia y su capital, Roma, eran lugares de estancia obligada, bien como destino final del Gran Tour, bien como lugar de paso, camino a Oriente. Junto a los lugares arqueológicos emblemáticos, la visita al Caffé Greco era una etapa obligada para el viajero extranjero. Situado en via Condotti, cerca de la Academia de Francia y de la Piazza di Spagna, rodeado de establecimientos de venta de estampas y de productos para los artistas, era una torre de

babel cultural donde artistas y escritores de todas las nacionalidades llegados a Roma discutían, jugaban y compartían experiencias bajo una atmósfera intelectual de plena libertad. La vida artística inundaba sus paredes decoradas con pinturas, dibujos, medallas, placas y miniaturas, que Stendhal definió como lugar “entre una cueva y un boudoir”.

El Caffé Greco⁴⁰ reunía el ambiente típicamente romano, que tanto fascinaba a los extranjeros, con el espíritu cosmopolita de quienes lo visitaban. Por ello, los ecos del nacimiento de la fotografía y la visita de todos estos viajeros con laboratorios portátiles a Italia llegaron pronto a las tertulias del Caffé, ya que fueron los viajeros franceses, británicos y alemanes quienes llevaron el daguerrotipo y el calotipo a Italia. Los primeros daguerrotipos⁴¹ de Roma, -además de las doce vistas que sirvieron de ilustración para las *Excursions daguerriennes* y del fallido proyecto del filólogo británico **Alexander John Ellis** (1814-1890) de publicar un álbum titulado *Italy Daguerreotyped*, obras hoy desaparecidas-, fueron tomados por **Pierre-Amboise Richebourg** (1830-1872), daguerrotipista que desde 1840, tomó tempranos daguerrotipos en Italia, Alemania y Rusia, y por **Lorenzo Suscipi** (1802-1885), que realizó un panorama de la ciudad de Roma vista desde el convento de san Pietro in Montorio, compuesto por ocho placas.

El calotipo en Italia tuvo dos impulsores fundamentales, el reverendo **Calvert Richard Jones** y el matrimonio formado por **Jacques-Michel Guillot**, médico, y **Amélie Saguez**, de los que se conservan tres imágenes de Italia en el álbum Regnault de la Société française de Photographie, fechados en 1846. De esa misma fecha, datan los primeros calotipos del pintor de perspectiva Giacomo Caneva, uno de los miembros del llamado grupo del Caffé Greco⁴².

El **Caffé Greco**, situado en un polo de atracción artístico, se convirtió en el lugar de encuentro de la denominada **Escuela romana de fotografía**⁴³, del que formaban parte un grupo de artistas y aficionados que practicaban la fotografía a partir de 1845, compuesto por Giacomo Caneva (1813-1890), Eugène Constant (Antes de 1820-después 1860), el conde Frédéric Flachéron (1813-

1883) y puntualmente se unieron al grupo el fotógrafo profesional, James Anderson (1813-1877), el príncipe “Giron des Anglonnes” (1812-1900) y el arquitecto Alfred Normand (1822-1909).

La primera noticia sobre la existencia de un “círculo fotográfico” romano se publicó en *The Art Journal*, por el fotógrafo londinense aficionado, miembro de la Photographic Society desde su fundación y farmacéutico de profesión Richard W. Thomas (1813-1881)⁴⁴: “(...) muchos de mis conocidos me han expresado con frecuencia su deseo de que publicara el método que adopté para hacer negativos durante mi estancia de cuatro meses en la Ciudad Eterna, he pensado que mejor que enviar una carta familiar, era mejor contar mis experiencias en su diario -en caso de que consideren que la comunicación es de la suficiente importancia. En primer lugar quiero dedicar unas palabras a los fotógrafos romanos. No hace falta decir que sus lugares de encuentro son el Lépre [trattoria della Lepre] y el Caffè Greco. También debo mencionar los nombres de aquellos que están siempre a disposición del artista fotógrafo, y que fácilmente comunica su experiencia y práctica, con un punto de vista, recíprocamente, para obtener instrucciones. Ante todo, debo citar al Sr. Robinson, bien conocido por todos los artistas y aficionados de todas las clases en Roma. No puedo hablar demasiado bien de su comportamiento cortés con un desconocido que se presenta como seguidor de su pasatiempo favorito. Estoy seguro de que cualquier caballero inglés se reunirá con mas acierto de lo que mismo pude conseguir. Luego está el príncipe Giron des Anglonnes, el Sr. Caneva, el Sr. Constant y el Sr. Flacheron (que forman desde 1850 el círculo fotográfico), y en su conjunto su método de manipulación es el que mayor éxito alcanza de lo que generalmente se consigue en este país. Yo recomendaría que cualquiera que visite Roma, con la intención de seguir esta absorbente práctica, debe acudir de inmediato en el Caffè Greco, donde, con un poco de atención, no tardará en reconocer su propia lengua vernácula en la conversación de las personas situadas en el compartimiento central, y, buscar a un hombre barbudo; lo más probable es que se lance sobre el hombre adecuado, o en todo caso, se encontrará en el lugar adecuado con el fotógrafo inglés, cuyo encuentro es una introducción a la fiesta”.

Roma era todavía una importantísima capital artística y el punto final del Grand Tour para muchos viajeros. La tradición de reproducir la arquitectura por medio de la pintura y el grabado contaba con una larga y rica experiencia acumulada cuyo momento de máximo esplendor fue el siglo XVIII, como de forma erudita y magistral ha estudiado recientemente el profesor Delfin



EUGÈNE CONSTANT,
*Arco romano adosado a la iglesia de
san Giorgio*, 1850.

Rodríguez⁴⁵. Las láminas de Piranesi, las *vedutte* de Bellotto, Guardi, los caprichos de Canaletto, fueron la seña de identidad del retrato urbano de todo coleccionista que deseaba mostrar su viaje y también este tipo de obras fueron inspiración para otro tipo de composiciones. Por ello, la herencia iconográfica que la pintura y el grabado dejaron a la fotografía de arquitecturas es evidente en las composiciones de muchos fotógrafos, tanto profesionales como aficionados, que representaron Italia en el siglo XIX.

A estas composiciones, se unió una nueva tradición centrada en la captación del detalle, no sólo con una intencionalidad documental, sino que la fotografía vendría a afianzar los puntos de vista modernos ya iniciados por Thomas Jones, Pierre Henri de Valenciennes⁴⁶, Camille Corot (que practicará la técnica del cliché-

verré a partir de su estancia en Barbizon), con evidente intención artística.

El peso de esa tradición pictórica hizo, además, que muchos de los primeros calotipistas romanos procedieran de la pintura de arquitectura y perspectiva, para los que la fotografía suponía un adelanto como herramienta de apunte en sus composiciones, aunque pronto vieron que en sí misma era una forma perfecta, más ágil y asequible, de servir, a la vez, como souvenir y como instrumento documental.

Este fue el caso de **Giacomo Caneva**, nacido en Padova y que, como todo pintor en formación acude a Roma a perfeccionar su arte. Especializado en pintura de perspectiva, de la que quedan pocos ejemplos⁴⁷, trabajó con el arquitecto Giuseppe Jappelli en Villa Torlonia en 1839, tarea que le permitió a Caneva entrar en contacto con el círculo de artistas en torno a la familia de nobles banqueros romanos. Ese mismo año, se entusiasma con el daguerrotipo y posteriormente con el calotipo, que se convertirá en una práctica profesional para él, firmando la primera vista italiana conocida con esta técnica en 1847, de la *Bocca della Verità* de Roma. Su trabajo se centrará en la reproducción de monumentos antiguos de la ciudad y será su formación de pintor de perspectivas lo que dará a su fotografía una gran calidad compositiva muy particular, eligiendo con maestría los momentos más eficaces de iluminación para resaltar los volúmenes arquitectónicos.



GIACOMO CANEVA,
Plaza del Popolo, Roma, 1850.

Además de excelente fotógrafo de monumentos romanos, también retrató las obras de arte de los Museo Capitolinos, eventos contemporáneos como la bendición papal en la plaza de san Pedro y compuso escenas teatrales de la historia antigua como *La Piedad romana*. En 1850 se asocia con Tommaso Cuccioni (1760-1864), grabador que se especializó en fotografía de gran formato, autor de bellas series de las Termas de Caracalla que expuso en Londres y París.

Caneva escribió *Della fotografia, trattato pratico*, donde realiza un recorrido técnico por los principales procedimientos fotográficos descubiertos hasta entonces y en 1859, participó, junto a Ippolito Caffi, en la expedición de Freschi y Castellani a China e India. Fascinado con la posibilidad de poder realizar, al igual que Nadar, vistas aéreas y perspectivas hasta entonces no realizadas, hizo varias ascensiones en globo, acompañado del aeronauta francés François Arban. Sus negativos entraron a formar parte de la colección del establecimiento de Ludovico Tuminello (1824-1907), en torno a 1870, y figuró en las colecciones de artistas contemporáneos como Charles Garnier, Bernardino Montañés, Edmond Level o nobles aficionados al coleccionismo fotográfico como la baronesa de Rothchild o la duquesa de Berry⁴⁸, Carolina de Borbón Dos Sicilias (1798-1870). Amante de las artes, durante su estancia en Italia, la duquesa de Berry entró en contacto con los fotógrafos franceses instalados en Roma, en el denominado círculo del Caffé Greco. Pionera del coleccionismo fotográfico, reunió obras de Frédéric Flachéron, Giacomo Caneva, Pompeo Bondini, Eugène Constant, James Anderson, Stefano Lecchi, Vittorio della Rovere, Firmin Eugène Le Dien, Disdéri, Joseph Vigier, conde de Vernay, Pascual Pérez, Pierre Émile Pécarrère, Antonio Perini, Domenico Bresolin y Félix Teynard, entre otros.

Paralela trayectoria en su formación artística tuvo Ippolito Caffi (1809-1866), que aunque no realizó calotipos, sí estuvo ligado a este grupo por su amistad con Caneva y por la importante influencia que en su obra tuvieron las composiciones fotográficas. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Venecia, en 1830 recibe el premio para ir a Roma a estudiar perspectiva. Siguió la tradición vedutista veneciana, llegando a publicar en 1835 un tratado titulado *Lezioni di prospettiva pratica*. Llega a Roma en 1837 y comienza a

frecuentar el Caffé Greco, donde conoce a Caneva, y allí pinta dos vistas de Roma y de Venecia. Constante viajero, tras realizar un periplo por Grecia, Turquía, Asia Menor, Sudán y Egipto, se convirtió en pintor orientalista de éxito.

Ferviente patriota, como muchos de los reunidos en café, “lugar de encuentro de los malpensantes”, de los liberales, conspiradores y patriotas excelentes, como lo definirá Diego Angeli en sus *Cronache del caffè Greco*⁴⁹, Caffi se marcha, en 1848, a defender Venecia de las tropas austriacas y formará parte de la lista de proscritos, estableciéndose en París en 1854, tras viajar por Inglaterra, en compañía de Garibaldi, y España (estuvo en Madrid, Barcelona, Sevilla y Granada). Su amistad con Caneva le llevó a realizar juntos una ascensión en globo, interesados ambos en poder contemplar la realidad de la vista aérea de la ciudad de Roma. Fruto de estas experiencias pintó varios cuadros como una vista en alto de la Piazza di Siena y otra de la campiña romana.

También se inspiró Caffi en vistas panorámicas, como la realizada por Caneva del Monte Mario o en el Coliseo romano. Expuesta esta última en la exposición de los Amateurs et Passionnés des Beaux-Arts (1856), recibió excelentes críticas por su novedad compositiva: “podemos darnos cuenta de los progresos que ha hecho en sus últimas pinturas. Especialmente la del Coliseo, que está representada desde la última la planta que permite ver el interior de las últimas arquerías de la arena. En la memoria viva, nadie hasta el momento nos había mostrado de esa manera todo el anfiteatro. Se encuentra en medio de un vasto campo, al fondo del que podemos percibir la Villa Mattei, el Palacio de Cesar, la Pirámide de Cestio”⁵⁰. Su vida, entre el arte y el compromiso político, le llevó a embarcarse en la nave *Re d'Italia*, con la idea de tomar apuntes para un cuadro que inmortalizara la lucha contra los austriacos, pereciendo en ella durante la batalla de Lissa, el 20 de julio de 1866.

Caffi fue el pintor que mejor unió las posibilidades compositivas de la fotografía con el nuevo camino iniciado por el paisajismo pictórico en Italia, y Caneva, Flacheron y Constant, así lo harían en la fotografía.

Jean-François-Charles-André Flachéron (1813-1883), también llamado conde Frédéric Flachéron, llegó en 1839 a Roma becado con el Grand Prix de la Academia de Bellas Artes como escultor, procedente de su Lyon natal. Hijo de un reputado arquitecto lionés, su hermano, Isidore Flacheron (1806-1872) también obtuvo el premio de la Academia y fue alumno de Ingres en Roma. Instalado definitivamente en esa ciudad a partir de 1842, se casa con Caroline Hayard, -a la que Ingres retratará- y, para distinguirse de su familia, tomará su apellido y así firmará muchas de sus obras: Flacheron-Hayard. Su suegro era propietario de un comercio de materiales para los estudiantes de bellas artes en la Via Due Macelli, próximo a la Piazza di Spagna y al Caffé Greco. Grabador, medallista y broncista reputado, animador del círculo de artistas franceses de Villa Medici, a partir de 1848 comienza a fotografiar la ciudad de Roma, con un procedimiento que describió Richard W. Thomas en su artículo ya citado, debido a la particularidad del efecto que se producía en sus imágenes.

A partir del papel como soporte del negativo, Flachéron combinaba los procedimientos de Blanquart-Evrard y Guillot-Saguez, eliminando el primer baño de nitrato de plata en la preparación del negativo, añadiendo a la fórmula de sensibilización



FRÉDÉRIC FLACHERON,
Foro romano, 1854.

bromuro de potasio. Esta combinación química, como ha evidenciado la restauradora Anne Cartier-Bresson, se debía a que la luz romana obligaba a reducir la sensibilización de los negativos, para que no se quemaran. Además, Flachéron utilizaba papeles finos, de una marca inglesa, Whatman, puesto que los franceses como Canson eran más gruesos, dándole una mayor transparencia a los negativos. Las variantes en la preparación de negativos de papel, como ya dijimos, fue muy amplia, existiendo tantas como calotipistas, ya que las condiciones climatológicas del lugar y el objeto a fotografiar hacía obligado el ajuste de los componentes químicos de las mezclas, de la sensibilización de los papeles, etc. Todo este proceso, fue detenidamente explicado por Thomas, en su artículo sobre la fotografía en Roma, en *The Art Journal*: *“Ahora iré al grano, e, imprimis, debo decir que cuando me fui de Inglaterra podía hacer bien un negativo de papel por el método utilizado usualmente por Sr. Fox Talbot, y, en consecuencia, me marché con grandes expectativas de éxito, y preparé una gran cantidad de papel yodado como stock. Es casi innecesario decir con qué ansiedad esperaba la llegada de mi aparato, que había sido enviado desde Inglaterra por mar, y no ocuparé su tiempo con una descripción del todos los muchos y angustiantes fallos con los que me encontré, día tras día, con el mismo lote de papel que utilizaba en Inglaterra. Toda modificación que mi ingenuidad podía sugerir, lo intenté, pero sin éxito. Compré y preparé papel inglés fresco y entusiasmado con la mayoría de las dosis necesarias de plata, pero aún así la cantidad de sensibilidad del papel era tan grande, el estado de la atmósfera tan rara, y la refulgente luz del cielo del sur era tan intenso, que, excluí enteramente cualquier posibilidad de obtener un buen negativo impreso en los poros del papel. El tiempo necesario para producir una imagen en papel yodada de la forma acostumbrada, al ser tan corto como para que la luz pudiera actuar sobre ellos, este tipo de negativo no daría lugar a un buen positivo. Perseveré, sin embargo, durante todo un mes, aunque repetí asegurado por Robinson y el Príncipe que nunca pudieron hacer nada mediante el método seco. Este era mi caso, y como mis producciones eran muy inferiores a las suyas, rompí una cincuentena de negativos, y comencé “di nuovo”. Entonce se en Tívoli, en compañía del Príncipe y señor Canera, con quien había trabajado durante diez días, aprendí el siguiente método, y siempre después, obtuve tuve éxito de manera uniforme, y aunque el proceso no es nuevo, requiere ser explicado detenidamente”*.

Las condiciones de luz y humedad en Roma condicionaron la sensibilización de los negativos y los positivos en papel a la sal, ligeramente albuminados y después virados por sulfuración, dieron lugar a un tipo de fotografías de tonalidades sepias y marcados contrastes que retrataban con detallada nitidez cada uno de los perfiles arquitectónicos. Esta particular fórmula, que siguieron con alguna variante Caneva, Constant y Normand, ha permitido una mejor conservación de sus originales.

Flachéron llevó siete calotipos de gran formato a la exposición Universal de Londres (1851). Los miembros de esta escuela romana de fotografía coincidieron en los temas centrales de sus composiciones, -la arquitectura antigua, las vistas desde Villa Medici, etc.- si bien cada uno de ellos prestó especial interés a aspectos condicionados por su formación, intereses o destino de las fotografías. En el caso de Flachéron, fueron el detalle de los relieves arquitectónicos, fruto de su vocación escultórica, uno de los objetivos de su cámara, que había sido fabricada por la casa Chevalier.

A partir de 1853, abandona la fotografía, una vez triunfa el negativo de vidrio e irrumpen un número considerable de fotógrafos profesionales en el panorama romano, regresando a París diez años mas tarde. Produjo alrededor de 150 negativos y su trabajo consta en célebres colecciones particulares, como la Alfred Bruyas (1821-1876)⁵¹, marchante de Courbet o la duquesa de Berry.

Otro de los artistas franceses del círculo del Caffé Greco fue **Eugène Constant** (antes de 1820-después 1860), aunque su biografía está aún incompleta. Pintor especializado en interiores de iglesia, tempranamente se vinculó a la fotografía como miembro de la Société Heliographique y publicó una biografía de Philibert Perraud (1815-1863), daguerrotipista francés autor del célebre retrato de Daguerre e instalado en Roma en torno a 1847, donde realizaría varios retratos en grupo de los artistas allí pensionados. Su llegada a Italia no está documentada, pero consta en el Salón de Bellas Artes de 1842, como pintor instalado en Venecia. Comienza a fotografiar a partir de 1848, tanto en calotipo como, a partir de 1851, en negativo de vidrio, y sus imágenes tendrán una gran repercusión en exposiciones nacionales y extranjeras. Expuso,

junto a Caneva y Flachéron en la exposición del Crystal Palace (1851), en la Art Society de Londres (1852) y en la Société française de Photographie, en 1855 y 1857. Sus fotografías tienen como particularidad la firma en sello seco del comerciante francés Eduard Mauché, que las distribuía en Roma y Florencia. Sus imágenes se caracterizan por los puntos de vista generales de los monumentos más emblemáticos de Roma (arco de Constantino, el Foro, etc.) y Venecia, sirviendo de inspiración para varios pintores contemporáneo. A partir de 1858 se desconocen datos de su biografía. Al igual que otros fotógrafos de la escuela romana de fotografía, sus vistas de Venecia y de Roma, serán adquiridas por Alfred Bruyas y la duquesa de Berry para sus colecciones.

JAMES ANDERSON,
Plaza de San Pedro del Vaticano, 1853.



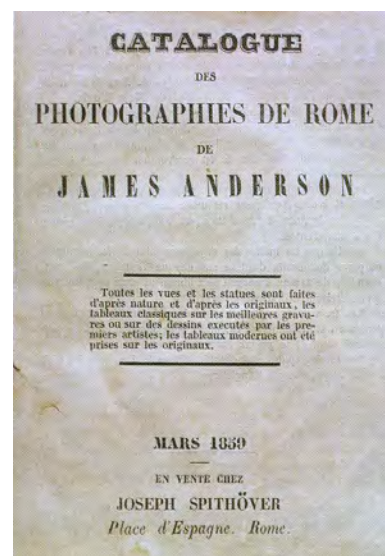
El británico **James Anderson** (1813-1877)⁵², seudónimo de Isaac Atkinson, desarrolló su actividad fotográfica paralelamente a la de dibujante, pintor y bronceador. Fue el único de los fotógrafos de esta escuela romana que se dedicaría profesionalmente a la fotografía. Afincado en Roma desde 1838, tras una breve estancia en París donde toma el nombre de William Nugent Dunbar, pronto se relacionó con los artistas aficionados romanos y expuso ese mismo año en la Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. Se instaló en la Via dei Pontefici, próxima al Caffé Greco, apareciendo como el fotógrafo James Anderson, ya en los padrones

de 1845. Integrado en la vida romana, se casa con Maria de Muttis, con la que tendrá cuatro hijos, todos ellos continuadores del estudio: Domenico (1854-1938), Edoardo (1859-1940), Giovanni (1861-1925) y Guglielmo (1863-1892). A partir de 1851, sus fotografías se ponen a la venta en la librería de Giuseppe Spithöever, situada en la Piazza di Spagna.

En 1859 publica un primer catálogo de venta de las imágenes que se podían adquirir en la librería, con el epígrafe de “Tutte le vedute e le statue sono fatte dagli originali, i quadri classici dalle migliori incisioni o dai disegni del migliori artisti; i quadri moderni sono stati presi dagli originali”⁵³, y en él figuran 667 fotografías, agrupadas en seis bloques: el primero, dedicado a las vistas de la ciudad y su entorno, en formato 31x47; el segundo, lo formaban las estatuas antiguas de Roma, en el mismo formato del anterior; el tercero, tenían la misma temática del primero, vistas de Roma y alrededores, pero en formato 25x35; el quinto bloque, lo constituían las esculturas modernas y pinturas antiguas y modernas, en formato 31x47; el sexto y último bloque, tenía la misma temática anterior, pero en formato 25x35 cm. y añadía las reproducciones en grabado de las obras de Rafael y las obras de escultores extranjeros instalados en Roma como Im-Hof, Macdonald, Gibson, Achterman, Luccardi, Kopf o Kummel, entre otros.

Su firma fue la primera, en el siglo XIX, en la comercialización de repertorios fotográficos sobre Roma para los artistas y viajeros y su vinculación con los artistas del círculo del Caffé Greco determinó, sin duda, su camino. Son las analogías en los temas y puntos de vista escogidos en sus primeros calotipos, los que han hecho a los especialistas integrarlo dentro del grupo de la escuela romana de fotografía.

Su trabajo sistemático, tuvo una pronta difusión y su gran calidad fue reconocida con su participación en exposiciones internacionales en la British Association of Photography, en Glasgow (1855 y 1859), en la Photographic Society de Londres (1857 y 1860), en la Photographic Society of Scotland (1858), en la Architectural Photographic Association (1860) y en la Exposición Universal de Londres (1862).





ALFRED NORMAND

A partir de la década de los sesenta, cuando el número de estudios fotográficos profesionales dedicados a la reproducción de obras de arte tiene su mayor éxito en todas las capitales europeas, Anderson se asoció con el fotógrafo escocés Robert Macpherson (1811-1872) para realizar una campaña fotográfica en los Museos Vaticanos (1863). A su muerte, sus hijos prosiguieron el trabajo de la firma hasta 1960, cuando el fondo, ampliado con fotografías de monumentos y pinacotecas extranjeras alcanzando las 40.000 piezas pasó a los archivos del Museo Alinari.

La convivencia de fotógrafos profesionales junto a otros intelectuales o artistas que practicaban la fotografía, como forma de deleite o de ayuda en su trabajo, fue, como vimos, una de las señas de identidad de los grupos y sociedades fotográficas por lo que en el entorno del Caffé Greco, no es de extrañar, la presencia de aficionados o artistas de renombre, que acudieron a la ciudad eterna a completar su formación, como Flachéron o **Alfred-Nicholas Normand**.

El arquitecto Normand fue pensionado en Villa Medici entre 1847 y 1852, donde coincidió con Charles Garnier, ambos retratados en los daguerrotipos en grupo de Philibert Perraud y también por Caneva. Se especializó en la restauración de monumentos antiguos, como evidencian los ejercicios enviados a la Academia francesa, sobre el Arco de Tito, el Coliseo, el Arco de Septimio Severo, la casa del Fauno en Pompeya y el Foro romano. En Roma aprendió fotografía de la mano de Maxime du Camp, durante su estancia en la ciudad, camino de regreso a París de su viaje a Oriente con Gustave Flaubert. Normand quedó impactado por las imágenes que Du Camp había realizado en Egipto, Siria y Palestina, como escribió a su familia: “Yo no si ya te he hablado que hace tiempo que realizo daguerrotipos en papel⁵⁴. Fijo algunas vistas de Roma que logro bastante bien. Hace tiempo, un amigo recibió a dos amigos de regreso de Egipto, y que traían una magnífica colección de 250 vistas y detalles. Dos días después, ayudado por uno de sus amigos, nosotros mismos hicimos pruebas. Por un trabajo de cinco días y cinco tardes, me encontré dotado de un álbum de 72 vistas y detalles de monumentos de Egipto, Nubia, Siria y Palestina. Pronto podrás verlas todas”⁵⁵.

Para su proyecto de restauración del Foro, utilizó la fotografía como instrumento de documentación y justificación de la teoría de la restauración completamente fiel a las estructuras originales. Sus imágenes siguen el punto de vista necesario a sus objetivos, son vistas sencillas, frontales y cumplen el objetivo de servir como instrumento de auxilio para la reconstrucción del Foro. Durante esta etapa romana realiza varios panoramas desde Villa Medici, así como vistas del Foro.

Las imágenes romanas de Normand heredan, además, la idea de la restitución ideal elaborada antes por los vedutistas y arquitectos dieciochescos. Es inevitable no ver la herencia de Piranesi⁵⁶ y sus estampas de las *Antiquità Romane* en algunas fotografías de Normand, en las que buscó mostrar el esplendor de la antigua Roma a través de la acumulación de fragmentos de esculturas, arquitecturas y ornamentos como en la imagen titulada “El sarcófago de Jonás”. En ella, Normand procuró mostrar lo que se ve a simple vista de la estructura de un sarcófago y, a la vez, lo que “no se ve”, desplegando sobre la sepultura de piedra, todo el ajuar funerario que solía depositarse en el interior, junto a fragmentos de capiteles jónicos, relieves y acroteras. Una composición que claramente pretendía ser un documento fiel de los vestigios arqueológicos y, a la vez, evocar al máximo el peso de la gloriosa antigüedad romana.



ALFRED NORMAND,
El sarcófago de Jonás, 1851.

En septiembre de 1851 inicia un viaje que le llevará a Nápoles, Palermo, Malta, Atenas, el Monte Athos y Estambul⁵⁷, tras el que regresará a París, siendo nombrado inmediatamente Inspector General de Obras Civiles. A partir de entonces, Normand realizará fotografías de forma intermitente a lo largo de su carrera y colaborará con varios fotógrafos, dejando un fondo documental de gran importancia de sus propias obras y de todos aquellos monumentos que necesitaba documentar para su trabajo, como veremos más adelante.

Junto a Flachéron, Constant y Caneva, Richard W. Thomas cita en su artículo sobre la fotografía en Roma a un poco afable artista llamado Sr. Robinson, que según algunos autores podría ser el arquitecto inglés **Albert Robinson** (1820-1868)⁵⁸ y al príncipe “Giron des Anglonnes”, hasta ahora considerado como un misterioso príncipe francés o incluso una figura inexistente cuyo nombre obedecería a un juego de palabras⁵⁹.

El galicismo utilizado por Thomas, denominándolo como “**prince Giron des Anglonnes**”, hizo que su búsqueda se dirigiera hacia Francia ya que, además, la nómina de nobles franceses que practicaron el calotipo era muy amplia. Ante la inexistencia de este título dentro de la nobleza francesa, italiana o británica y ante la falta de fotografías firmadas por este personaje se llegó, consecuentemente, a la deducción de la posible invención del título e incluso a considerarlo como inexistente.

Pero el título sí existía y estaba vinculado a la casa de los Osuna, una de las más importantes familias nobiliarias españolas. La posibilidad de esta procedencia había pasado inadvertida ya que, hasta ahora, la actividad fotográfica en España durante estos años centrales del siglo XIX no ha sido estudiada en profundidad. Tampoco en colecciones españolas existían copias firmadas por este autor, pero sí se conservaban varias imágenes firmadas por algunos fotógrafos del círculo del Caffè Greco en los álbumes fotográficos reunidos por los pintores Luis de Madrazo (1825-1897) y Bernardino Montañés (1825-1893)⁶⁰ y recopilados durante su estancia en Roma como pensionados de la Real Academia de Bellas Artes, entre 1848 y 1852, bajo la tutela del escultor Antonio Solá (1780-1861)⁶¹, académico de san Luca y director de los artistas

pensionados. Estas imágenes confirman la relación entre ese grupo de fotógrafos y los artistas españoles, a los que incluso G. Caneva llegó a fotografiar en 1849.

La vinculación de los fotógrafos del Caffè Grecco con la colonia artística española era evidente, pero ¿se encontraba entre ellos el príncipe de Anglona?. Según el libro de referencia nobiliaria *Nobleza Española*⁶², el título de “Príncipe de Anglona” procedía del reino de Cerdeña y fue concedido en 1767 a María Josefa de la Soledad Alfonso-Pimentel y Téllez-Girón, condesa-duquesa de Benavente, que fuera pintada por Goya, y desde entonces éste título quedó vinculado a la casa ducal de Osuna. En la fecha de actividad de este grupo de fotógrafos en Roma, el título lo ostentaba Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán (1812-1900), marqués de Javalquinto, casi un desconocido dentro de la historia familiar de la casa de Osuna pero que, sin embargo, nuestra investigación ha confirmado que se trató de un personaje apasionado por las artes y que veló para que el pasado glorioso de la casa ducal no se perdiera definitivamente.

Pedro de Alcántara recibió el título de príncipe de Anglona en 1851, tras el fallecimiento de su padre, -de idéntico nombre⁶³-, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel considerado un héroe durante la Guerra de la Independencia y Senador liberal, que aprendió a pintar junto a Francisco de Goya, quien le retrataría de niño en el célebre retrato familiar que el aragonés pintara en 1790 de la familia Osuna, -actualmente expuesto en el Museo del Prado, es el niño que aparece sentado sobre un cojín, a los pies de su madre-. Además, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel fue un estrecho colaborador de la reina Isabel de Braganza en la selección de obras de la colección real y la adquisición de otras para la formación del Museo del Prado, convirtiéndose en su primer director entre 1820 y 1823. En el momento de su fallecimiento era, también además, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, institución que velaba por los artistas españoles pensionados en Roma⁶⁴.

La relación del príncipe de Anglona con el ambiente artístico romano parece evidente, dado su origen familiar y el vínculo de su padre con los artistas becados en Roma, pero debía documentarse

su estancia en las fechas señaladas por Thomas y, sobre todo, su vinculación con la fotografía, que hasta ahora era una faceta de su personalidad completamente desconocida.

Un primer documento sobre la presencia en Roma de Anglona quedaba descrita en un artículo publicado en el diario *La Esperanza*⁶⁵, en el que se hacía referencia, en 1853, a la celebración de una misa por el restablecimiento de la salud de la reina Isabel II, en la iglesia de Montserrat, con la presencia del príncipe de Anglona y de Antonio Solá, junto a nombres ilustres de la colonia española en la ciudad italiana. Los documentos que hemos hallado entre los protocolos de la Embajada de España en Roma⁶⁶, han venido a confirmar una estrecha relación con los círculos artísticos romanos. Así, en varios protocolos consta la presencia del Príncipe de Anglona en la primavera de 1852, como residente en la ciudad, junto a su hermano Tirso Téllez de Girón, duque de Uceda, siendo Antonio Solá uno de los testigos de los poderes otorgados por los hermanos Téllez de Girón. La presencia del príncipe de Anglona en Roma duró varios años y allí se inició en la pintura frecuentando los estudios de los más célebres artistas del momento: *“permaneció largo tiempo, durante sus primeros años, en la ciudad de los Papas, frecuentando, más que los salones de la aristocracia romana, los estudios de los pintores y los cenáculos de los artistas.*

*Los últimos representantes de aquella pléyade que hace cincuenta años residía en Roma recuerdan todavía al joven Téllez Girón, visitante asiduo de las ruinas, admirador de las bellezas artísticas de Roma, tan pronto encaramado en un andamio en lo Farnesina, para copiar el famoso techo de Rafael, como con su caja de colores al lado, copiando cuadros del Veronés ó del Tiziano”*⁶⁷.

En una de las necrológicas publicadas con motivo de su fallecimiento, se añadía sobre su experiencia romana que *“que copiaba con exquisito gusto las obras mas admirables de los grandes artistas”*⁶⁸.

Una vez documentada su presencia en Roma, y ante la inexistencia de fotografías firmadas por el duque de Anglona, quedaba por confirmar su práctica fotográfica y la primera mención al respecto la hallamos en el epistolario⁶⁹ del pintor Federico de Madrazo, que lo situaba en París en el momento en que se realizó

el anuncio público del invento del daguerrotipo, y como da cuenta Madrazo, formaba parte del círculo de artistas españoles también allí pensionados, por lo que debió conocer, sin duda, esta técnica de primera mano. Según narra Madrazo el entusiasmo de todos los jóvenes españoles ante este invento fue notable: *“El domingo pasado estuve trabajando con el modelo por lo que no fui a ver el Daguerrotipo, pero allí fue a verme Roca de Togores por la tarde y me hizo grandes elogios de este descubrimiento. Dice que es admirable y que nunca hubiera creído tal cosa si no lo hubiese visto (...)”*⁷⁰.

La admiración por el invento llevaría a Anglona a adquirir un equipo para realizar daguerrotipos ese mismo año. En septiembre de 1839 su padre era nombrado Capitán General de la isla de Cuba y allí, a finales de marzo de 1840⁷¹, Anglona pondría en práctica su nuevo equipo. Según publicó el *Noticioso y Lucero de La Habana*, en su número de 5 de abril de ese año, *“D. Pedro Téllez de Girón, hijo del Capitán general, joven ilustrado, conocedor entusiasta de las invenciones útiles, hizo venir de París un daguerrotipo”*. Parece ser que tanto la cámara oscura, como los frascos con productos químicos y el termómetro llegaron rotos, pero gracias a Luis Casaseca se pudo producir la reparación de todo el instrumental y obtener así la primera fotografía en la isla de Cuba: *“El ilustre joven tuvo inmediatamente el placer de ver coronado su primer ensayo de aplicación por un éxito felicísimo copiando por medio del Daguerrotipo la vista de una parte de la Plaza de Armas, que representa el edificio de la Intendencia, parte del cuartel de la Fuerza, algunos árboles del centro de la misma plaza, y en último término el cerro que al E. de la bahía contribuye a formar el puerto de La Habana, todo en una perfección en los detalles que es verdaderamente admirable”*⁷². Además de introducir el daguerrotipo, según narra el artículo, el príncipe de Anglona aconsejó su uso a algún artista de la isla que había presenciado la demostración.

Por otra parte, dos extensos e importantes artículos sobre la figura del príncipe de Anglona titulados “Una visita al actual duque de Osuna”, publicados en *La Época* en octubre de 1896⁷³, -año en el que subastó una gran parte de la colección de la familia-, son el único relato existente sobre la biografía del príncipe de Anglona y su interés por las artes. En el recorrido biográfico que se realiza por el entonces duque de Osuna –título recibido al fallecer sin descendencia su tío Mariano Téllez-Girón y Beaufort Spontin⁷⁴,

responsable de haber dilapidado la fortuna familiar-, destaca su afición a la práctica de las artes y la importante colección de arte que albergaba en su villa de Biarritz, lugar en el que se producía la visita que relataban los artículos mencionados. El XII Duque de Osuna, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán era, además, XVII duque de Gandía, de Pastrana, de Medina de Rioseco, de Béjar, X marqués de Jabalquinto, príncipe de Anglona, XVII conde de Ureña y conde de Benavente. Se había casado con su sobrina Julia Fernanda de Dominé y Desmaisières y tuvieron una hija, M^a Dolores, que fue marquesa de Lombay.

El príncipe de Anglona había sido militar como su padre, ayudante del general Fernández de Córdoba, y durante la primera guerra carlista fue oficial a las órdenes del general O'Donnell, pero siempre mostró una entusiasta afición por el arte. Su villa de Biarritz fue diseñada por él mismo y en su diseño había reservado un espacio destinado a taller de artista donde tenía bocetos, cabezas, cuadros empezados, maniqués, armas, ropajes y tapices, destacando la copia del techo de la Farnesina realizada durante su estancia en Roma: *“dibujó los planos de la villa y dirigió las obras, y cuando ya las torres de la hermosa residencia comenzaban á alzarse y á crecer los árboles que la circundan, y cuando ya el dueño podía disfrutar desde las ventanas de su quinta el espectáculo, siempre hermoso, de las olas, otra ola más fuerte que las del Océano, la ola de las revoluciones, y hundir con corto intervalo de tiempo, dos Tronos: uno el de España, en cuya defensa y por cuya gloria habían el marqués de Javalquinto esgrimido la espada y realizado gloriosas hazañas sus antecesores; otro el de Francia, que ocupaba la noble heredera de los condes de Montijo, unida á él por lazos de parentesco y de cariño.*

No lejos de la villa del actual duque de Osuna, destácase sobre la playa la magnífica Villa Eugenia, construida por la Emperatriz para su estancia veraniega en Biarritz, villa que hoy, por amarga ironía del destino, se ha convertido en hotel, donde, á cambio de un puñado de francos, cualquier acaudalado americano puede dormir en la misma cámara y quizá en el mismo lecho que en otro tiempo fué ocupado por la desventurada esposa del Emperador de los franceses.

Después de la revolución de Septiembre el marqués de Javalquinto renunció á vivir en su país. Su villa de Biarritz, edificada para residencia de verano,

quedó convertida en residencia habitual, de la que, como hemos dicho, sale muy rara vez su dueño”.

Allí albergó como se ve, una selección de los tesoros de una colección que había sido espléndida y que en esas fechas acababa de subastarse y en la que Anglona adquirió varias obras, como los retratos más célebres de sus antecesores en el ducado de Osuna. Entre las obras que formaban la colección de la villa de Biarritz se encontraban también una escultura polícroma en madera de Miguel Angel, una miniatura de Petitot, dos retratos de Carreño que representaban a Carlos II y a Ana de Austria, una Judith de Cranach, varios lienzos Teniers, un retrato de Lucrecia del Fede pintado por Andrea del Sarto, varios bocetos de Maella, un San Antonio, de Murillo, numerosos cuadros de Goya, entre los que destacaba *Los dos bebedores*, varios vasos etruscos, adquiridos, sin duda, por él mismo durante su estancia en Italia y un busto de Napoleón I, obra de Canova, entre otras muchas.

Sin rastro actualmente de su obra fotográfica, sí queríamos llamar la atención sobre algunos calotipos anónimos que pertenecieron a las colecciones particulares de Bernardino Montañés y Luis de Madrazo, dos de los artistas pensionados en Roma, al tiempo de la estancia de Anglona. Ambos artistas adquirieron varias fotografías de la escuela romana con las que compusieron sendos álbumes, hoy desmembrados en varias colecciones, y en ellos, junto a piezas firmadas por Caneva o Flacheron, existen otras anónimas, no vinculadas a los catálogos conocidos de estos dos artistas y de una calidad inferior a la obra de los fotógrafos de la escuela romana⁷⁵.

La identificación del príncipe “Giron des Anglonnes” es una evidencia que prueba el pionero interés y la interesante actividad fotográfica realizada por artistas e intelectuales españoles, si bien no al nivel francés o inglés, pero que sin duda, debe ser considerada como fundamental en la reconstrucción de su práctica y fortuna en las primeras décadas de su existencia en nuestro país, así como su relación con la reproducción artística y arquitectónica.

La Escuela Romana de Fotografía y su herencia.

Otros franceses que se relacionaron con el círculo del caffè Greco durante sus breves viajes a Roma fueron el conde **Henry Gabriel Raymond de la Baume** (1823-1896), miembro fundador de la Société française de Photographie realizó algunos calotipos de Roma y Florencia, y **Louis-Alphonse Davanne**, que visitó Pompeya y Nápoles, en 1852, y Roma al año siguiente.

También vinculado con este grupo de fotógrafos de la denominada *escuela romana de fotografía*, no sólo por su proximidad temporal, sino por su concepción fotográfica se encuentra el escocés **Robert Macpherson** (1811-1872)⁷⁶. Comenzó sus estudios de medicina en Edimburgo, pero ante la imposibilidad de poder finalizarlos, se marchó a Roma a formarse como pintor en 1841. Macpherson, sin ningún éxito en este arte decidió pasar a la fotografía a partir de 1851. Su esposa, Louisa Geraldine Bate (1830-1878), sobrina de la escritora e historiadora del arte Anna Brownell Jameson (1794-1860), se convirtió en su colaboradora y se encargaba de realizar xilografías basadas en sus fotografías.

Las guías de la ciudad le situaron pronto entre los tres mejores fotógrafos de Roma, junto a James Anderson, -con quien se asociaría para realizar una campaña fotográfica en los Museos Vaticanos en 1863 mediante el procedimiento del negativo de vidrio al colodión-, y Tommaso Cuccioni. Publicó su primer catálogo de vistas de la ciudad que contaba con 143 imágenes. A partir de entonces anualmente publicaba una nueva edición que contenía las nuevas incorporaciones, teniendo el último catálogo publicado en 1871, 420 imágenes de monumentos romanos. Al margen quedaban las reproducciones de pinturas, esculturas y grabados que hicieron un conjunto total de 1019 fotografías.

Su trabajo fue varias veces reseñado en revistas especializadas de la época como *Photographic News* y expuso 400 fotografías en la Architectural Photographic Association, en 1862, además de participar en otras exhibiciones de las sociedades fotográficas de Edimburgo y Londres. Relacionado con el círculo de artistas y políticos británicos que acudían a la Escuela británica de Roma, allí adquirieron constantemente obras suyas. Su repertorio reproducía

los monumentos más solicitados y continuaba la línea estilística marcada por la escuela romana de fotografía.

Al ser Italia uno de los objetivos primordiales de la cámara, muy tempranamente surgieron fotógrafos autóctonos que rápidamente aprendieron las técnicas fotográficas llevadas por franceses y británicos a la ciudad eterna. Los exhaustivos trabajos publicados sobre el calotipo, ya citados, han ido completando la lista de los italianos que representaron la arquitectura por este medio. Junto a Roma, Venecia, Florencia, Milán y Pisa serán las ciudades en las que se desarrollará tempranamente la fotografía comercial, por su potencial turístico.

Los primeros fotógrafos italianos procedían, en su mayoría, del mundo artístico relacionado con el entorno del Caffè Greco, como **Carlo Baldasare Simelli** (1811-1877 aprox.), formado en pintura y grabado, publicó una edición de la obra de Andrea Pozzo, *De Pittori e Architetti*, donde evidenció sus cualidades en el dominio de la perspectiva y el dibujo. Miembro de la Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi del Pantheon, como grabador publicó, en 1853, una serie de vistas grabadas de los principales monumentos romanos, destinados para el estudio de los artistas.



CARLO B. SIMELLI,
Roma, 1854.

HENRI DE VALENCIENNES,
Vista de Roma por la mañana, 1782.



CARLOS B. SIMELLI,
Roma, 1853.



Próximo al círculo de Caneva, de quien probablemente aprendió la técnica del calotipo a mediados de siglo, en 1857 recibe el encargo de la Reverenda Fabbrica di San Pietro de fotografiar los contrafuertes de la cúpula vaticana con objeto de documentar su estado de conservación, exigiéndole por contrato que las imágenes fueran tomadas en negativo de papel, a pesar de que por entonces ya se utilizaba el negativo de vidrio. En la década de 1860 se dedica en exclusiva a la práctica fotográfica y conoce al arquitecto John Henry Parker (1806-1884), con quien colaborará a partir de 1867.

Además del componente documental de su trabajo, Simelli realizó una obra mas personal dentro del paisaje romano, claramente influenciada por el paisajismo pictórico de Corot y Valenciennes, con obras en las que el estudio de la luz y las nubes eran las principales protagonistas. Tras una estancia de tres años en Frascati (1870-1873), tiempo durante el que Gustave Eugène Chauffonier explotará su archivo, a su regreso a Roma abrirá un nuevo estudio, en el que trabajará hasta su fallecimiento.

Al igual de Simelli, **Lodovico Tuminello** (1824-1907) entra en contacto con la escuela romana de fotografía a finales de la década de 1840. Exiliado en Turín por haber tomado partido en defensa de la República, allí abre un estudio fotográfico. A su regreso a Roma, en 1869, se convertirá en uno de los fotógrafos de referencia de los monumentos romanos, no sólo como fotógrafo, sino también como editor de libros ilustrados. Su trabajo reflejará la transformación urbana de Roma en la segunda mitad del siglo XIX. Miembro de la expedición geográfica a Túnez, dirigida por el marqués Antinori, allí realizará una serie de 45 calotipos. Expuso su trabajo asiduamente en exposiciones fotográficas en Florencia, Roma y Venecia. En 1903 donó su archivo, que incluía negativos de Caneva y de Simelli-Parker, al Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione de Roma.

Juntos a estos fotógrafos que iniciaron un camino profesional, se encuentran algunos otros menos conocidos, pero cuya obra es interesante citar y que aún están por estudiar. Este es el caso de **A. de Bonis** (activo en Roma entre 1850 y 1868). Su firma AdB y DB aparecía en varias imágenes adquiridas por el arquitecto Charles Garnier y por el pintor Edmond Lebel durante su estancia en Roma. También sabemos que cedió algunos de sus negativos al fondo Chauffonier. También se encuentra la interesante obra de **Pietro Dovizelli**, del que se desconocen datos biográficos, pero que obtuvo una medalla de plata en la Exposición Universal de París (1855) por varias vistas de Roma y también en la Architectural Photographic Association, cuya presencia fue reseñada con elogiosas palabras por sus vistas del Coliseo⁷⁷.

Roma era la ciudad a la que acudían a formarse artistas de todo el mundo, también de Italia, y al igual que para otras disciplinas



DOMENICO BRESOLIN,
Palacio Dario, Venecia, 1855.

artísticas en las que después regresaban a sus lugares de origen, lo mismo ocurrió con algunos de estos artistas que siguieron el camino de la fotografía. **Domenico Bressolin** (1813-1900), formado en la escuela de Bellas Artes de Venecia, donde asiste con interés a las clases de perspectiva, acude a Roma a perfeccionar su formación. A partir de 1844 comienza a despuntar como pintor de vistas de Roma y su campiña, en las que la influencia de Ippolito Caffi era evidente. Es precisamente esta relación la que hace a Bresolin entrar en contacto con su amigo Giacomo Caneva y el círculo del Caffé Greco. En 1850 expone en la Academia de Venecia por lo que es reconocido por la crítica como el primer fotógrafo veneciano en mostrar el potencial artístico del calotipo. Su trabajo pronto tendrá repercusión internacional y será mostrado en la Society of Arts de Londres (1852), bajo la protección de Joseph Cundall y Phillip Henry Delamotte, fundadores de la Photographic Institution, empresa que comercializó las imágenes de Bressolin en Gran Bretaña. Aunque también practicará el negativo de vidrio, abandona la fotografía en 1868 para ocupar la cátedra de paisaje en la Academia de Venecia y regresar a la pintura. En ese momento, será el óptico y fotógrafo **Carlo Ponti** (1822-1893) quien se hará cargo de su estudio y archivo.

Ponti, originario del Cantón Ticino, se formó en París con el célebre óptico especializado en telescopios Robert-Aglæ Cauchoux (1776-1845). Llegó a Venecia en 1852, y su estudio fue el más célebre de la ciudad en la producción de vistas arquitectónicas. Además de fotógrafo y óptico oficial del rey Vittorio Emmanuel II (en 1866), Ponti se convirtió en inventor de un procedimiento precinematográfico llamado Magaletoscopio (1867)⁷⁸ que consistía en una cámara compuesta por varias lentes que tomaban fotografías panorámicas en negativo de vidrio albuminado. Una vez positivadas las imágenes, las coloreaba y retocaba dándole efectos luminosos, que luego se proyectaban dando lugar a imágenes de efectos nocturnos y fantásticos.

También fue Ponti un maestro del efecto “claro de luna”, ideado por Le Gray en sus marinas, y que consistía en tomar dos negativos por separado, en uno el edificio u objeto a fotografiar, expuesto el tiempo necesario para que quedara definido el objeto fotografiado, y en otro, lo exponía el tiempo necesario para que quedaran

impresas las nubes y los efectos lumínicos del cielo. Después unía ambos negativos y los positivaba a la vez, dando lugar a vistas donde el cielo cobraba una especial relevancia dándole mayor efectismo a las composiciones.

Uno de los primeros colaboradores de Carlo Ponti, desde 1853, será **Antonio Fortunato Perini** (1830-1879), conocido por su establecimiento veneciano de vistas en albúmina, sin embargo comenzó su trayectoria fotográfica con el calotipo. A partir de 1859 abre su propio establecimiento en una tienda situada en la plaza de san Marcos, al pie del Campanile. Una serie de once calotipos de Perini con vistas de Venecia se conservan en un álbum de la *Bibliothèque nationale de France*⁷⁹, junto a otras de Caneva. Participará en varias exposiciones internacionales en París (1855), Bruselas (1856) y en la segunda exposición de la *Société française de Photographie*, en 1857. Su trabajo en calotipo se expondrá en Gran Bretaña, en la *Mechanic's Institution* de Aberdeen (1853), con 26 imágenes de Venecia, en la *Society of Arts* (1854) y ya bajo la técnica del colodión, expondrá en la *Photographic Society* de 1864. Además de las vistas de la ciudad, el establecimiento de Perini también se especializará en la edición de reproducciones artísticas de las obras de la Academia veneciana y de la Biblioteca Marciana.

El establecimiento de Ponti se caracterizó por el incremento de sus fondos mediante la adquisición y colaboración de otros fotógrafos, además del de Perini y del fondo Bressolin, también adquirió el de **Giuseppe Beniamino Coen** (1812-1856). Tras formarse como pintor aficionado de arquitectura, Beniamino utilizó la fotografía como herramienta auxiliar para sus estudios de perspectiva y composiciones pintorescas. Médico de profesión, se traslada de su Ferrara natal a Venecia en 1848, y allí alcanza tal fama como fotógrafo que decide dedicarse por entero a ella. A pesar de su temprano fallecimiento, expuso en la *Royal Society of Arts* y en la Exposiciones Universales de París de 1855 y 1857. Tras su muerte, Ponti continuaría positivando sus trabajos.

Otro de los calotipistas activos en Venecia fue **Giuseppe Cimetta**, del que poco se conoce, tan sólo que trabajó en la década de 1850. Su obra es reseñable por el carácter monumental de sus

imágenes que, además, retocaba con acuarela, dándole una particular tonalidad amarillenta. Cimetta expuso con éxito una serie de 34 imágenes en la Architectural Photographic Association, en 1858⁸⁰.

Ya bajo la técnica del negativo de vidrio, destaca entre estos primeros estudios profesionales, el que abrió **Carlo Naya** (1816-1882) en 1856. Tras viajar por Europa y la cuenca mediterránea, se instaló en Venecia y abrió un estudio dedicado a la reproducción de arte y arquitectura, me diante el negativo de vidrio al colodión. Su éxito traspasó Venecia y en 1864, se le encarga la documentación de los frescos de la capilla Scrovegni en Pádova, antes de su restauración, imágenes que se expusieron en el Salon de París, de 1867. Colaboró con Ponti en el álbum *Vedute di Venezia* (1866), pero dos años más tarde abría su propio establecimiento en la plaza de san Marcos. Allí vendía material, editaba vistas y después reproducciones en fototipia, editadas por Ferdinando Ongania (1878-86). Tras su muerte el estudio pasó por varios fotógrafos, hasta que en 1818, el conjunto de 8000 negativos de la firma pasó a Alinari.

Tras Venecia, será la ciudad de Florencia otra de las grandes capitales en las que comenzarán tempranamente a abrirse estudios. El primero fue el de **Vero Veraci** (?-1855), que en 1853 creó la Società fotografica Toscana, junto a Pietro Semplici y Francesco Bensa. Formado como pintor, sus calotipos de monumentos florentinos fueron expuestos en la Exposición Universal de París de 1855, a los que la revista *La Lumière* comparó con las obras de los Alinari. Desaparecido tempranamente, una serie de 74 de sus calotipos se conservan en el Museo Alinari (Florencia).

Pero, sin duda, el estudio fotográfico por excelencia de toda Italia, situado en Florencia, referente para la historia de la reproducción artística europea y que aún permanece en activo, es la firma **Alinari**⁸¹. Leopoldo Alinari (1832-1865) estudió calcografía y fotografía con Giuseppe Bardi y juntos fundaron, en 1852, un pequeño estudio, cuyas fotografías firmaban conjuntamente. Tras dos años, Leopoldo decide asociarse a sus hermanos Romualdo (1830-1899) y Giuseppe (1836-1890) y fundar en Florencia la firma Fratelli Alinari, pero el único que realizará las imágenes de

Leopoldo, y sus hermanos se repartirán las cuestiones comerciales y administrativas. Pronto comenzaron a ser célebres por sus trabajos de arquitectura y obras de arte y participaron en la Exposición Universal de París (1855) con imágenes de Pisa y Florencia. Lacan definió su trabajo en las páginas de *La Lumière* como “inteligente por la elección de los efectos lumínicos, la pureza de las líneas y transparencia de las sombras”⁸².

Primero se dedicaron a la reproducción de obras de arte italiano y fueron los primeros en acceder a la Galleria degli Uffizzi en 1856. Durante el tiempo que la capital italiana se trasladó a Florencia (1865-1871), fueron nombrados fotógrafos oficiales del Estado. Vittorio (1859-1932), hijo de Leopoldo, pasó a dirigir la firma tras su fallecimiento y comenzó a expandirla a géneros como el retrato y la publicidad. La empresa se diversificó, creando una editorial, reproducciones fotomecánicas, catálogos, y adquirió numerosos archivos de otros fotógrafos (Anderson, Brogi, Chaufforier, Bresolin...) transformándose en un emporio documental, el único que ha perdurado de los históricos (Frith, Braun, Laurent), reuniendo un fondo documental de más de 100.000 clichés, hoy conservados en el Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

En Milán, destacó como pionero **Luigi Sacchi** (1805-1861), también formado como pintor en Brera, orientó su carrera profesional hacia el grabado y la xilografía, lo que le hizo viajar a París en 1839 para completar su formación. Conoció de primera mano los primeros experimentos del daguerrotipo, que aquel año inundaban París. Desconocemos si llegó a realizar alguno, pero en 1846 ya expuso algunos calotipos en la Esposizione dell'Industria Lombarda y un año más tarde en el IX Congresso degli Scienziati Italiani. Al igual que los anteriores, se interesó por la difusión de los monumentos arqueológicos y arquitectónicos de las diferentes regiones italianas, por lo que realizó un largo viaje donde recopiló los mejores ejemplos, fruto del cual publicó, entre 1852 y 1855, *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, obra compuesta por cien fotografías positivadas en papel a la sal, que fueron distribuidas por el impresor milanés Pompeo Pozzi (1817-1880). Al igual que Simelli, realizó numerosos calotipos paisajísticos que fueron premiados en la Exposición Universal de París (1855) y Bruselas (1856). A partir de 1859 dirige la revista *L'Artista. Rivista*

Enciclopedia di Belle Arti, di Scienze applicate all'Industria, di Fotografia, di Archeologia e di Viaggi scientifici, en la que publicó numerosos artículos relacionados con la fotografía. Tras retratar a Garibaldi en su casa de Caprera y tomar varias vistas del puente de Magenta, destruido tras una batalla, fallecerá a su regreso de este viaje.

En Pisa destacó la figura del escultor **Enrico van Lint** (1808-1884), que experimentó con varios papeles para sus negativos hasta obtener la calidad perfecta. Según Fanelli⁸³, entre 1851 y 1853, realizó más de 300 calotipos, hoy conservados por sus herederos en Génova, siendo uno de los fondos originales en calotipo mas importantes de Italia, al estar cada uno de ellos anotado con la fecha exacta de realización, los tiempos de exposición, las condiciones de luz y la cámara utilizada. Van Lint fue profesor de fotografía del archiduque Fernando IV de Habsburgo. Su trabajo se expuso en certámenes nacionales y extranjeros, dedicándose a partir de 1855 a la técnica del colodión con la que fotografió Pisa, Lucca, Pietrasanta y Florencia.

2. ESTUDIOS Y PROFESIONALES DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA EN FRANCIA, GRAN BRETAÑA, ALEMANIA E ITALIA A PARTIR DE 1860.

Pronto se vieron las posibilidades que la fotografía podía aportar al mundo de las artes y las ciencias y hemos visto el rápido paso que en apenas diez años dio la fotografía, para pasar de ser una afición a convertirse en una forma de ganarse la vida, en una profesión. Con la llegada del negativo de vidrio, la mejora de las cámaras y un público que cada vez más reclamaba imágenes que sirvieran de recuerdo de sus viajes, ilustrara los artículos de la prensa y los libros, se disparó el número de fotógrafos profesionales. Los acuerdos de colaboración comerciales que muchos de ellos firmaron para enriquecer sus fondos, bien por medio de la representación de fotógrafos que no tenían estudio propio, por la colaboración con fotógrafos que realizaban trabajos puntuales e incluso con casas internacionales, y así poder ofrecer un amplio catálogo de venta, sobre todo desde de la década de 1860, hace que, a partir de esa fecha, hablemos mas de estudios o

firmas fotográficas, que de obras de autor. Esta característica hará que la longevidad sea una particularidad de este tipo de empresas.

Realizaremos un breve recorrido geográfico por aquellos fotógrafos y firmas que se especializaron con interés en la arquitectura y que llegaron a tener un significativo fondo. Aunque muchos de ellos se conservan en hoy en archivos públicos, la pérdida de originales por su dilatado uso y la fragilidad de los negativos utilizados durante este periodo del siglo XIX, tanto en papel como en vidrio, hacen que sean los positivos conservados la única fuente documental para que los investigadores puedan recomponer con mayor exactitud la historia de estas grandes firmas fotográficas.

Francia

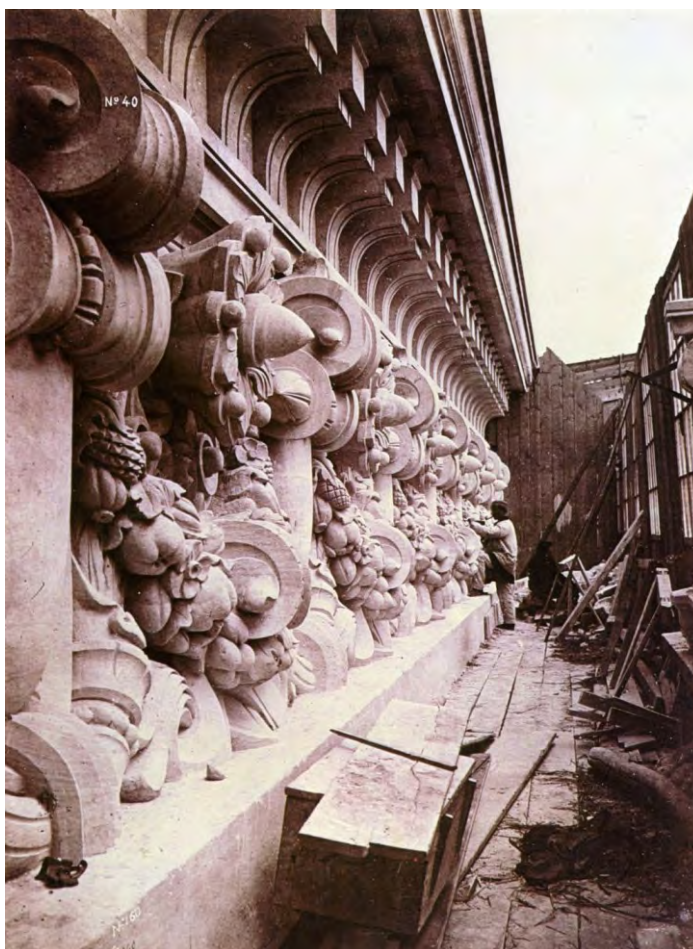
La gran reestructuración arquitectónica del Segundo Imperio y la atención al patrimonio histórico monumental, siguiendo la estela de la Mission héliographique fueron los protagonistas del objetivo de los principales fotógrafos de arquitectura en Francia.

El primero que abrió un estudio profesional que tendría un amplio desarrollo como fotógrafo oficial, fue **Ambroise Pierre Richebourg** (1810-1875)⁸⁴. Alumno de Daguerre y experto en óptica, conocimientos que adquirió de Vincent Chevalier, fue uno de los primeros en abrir un estudio especializado desde finales de la década de 1840 en París. Realizó numerosos viajes fotográficos, además de los ya citados en Italia, realizando los primeros daguerrotipos allí. Destaca el que realizó junto a Gautier en 1858 para ilustrar el libro *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* (édition Gide 1859 -1861), donde tomó las primeras fotografías del interior del Palacio del Ermitage. Miembro de la Société française de Photographie, desde 1855, participó con éxito en las Exposiciones Universales celebradas entre 1855 y 1867. Fotógrafo oficial de Napoleón III durante el Segundo Imperio, llevó a cabo el registro fotográfico de las principales reformas en las residencias oficiales, como en el Elíseo (en 1864) y en la Maison pompéienne (en 1865), obra de Alfred-Nicholas Normand, y de acontecimientos políticos, como la visita de la reina Victoria a París, en 1856. Además de estos encargos oficiales, Richebourg ideó la fotografía

para pasaportes, que comenzó a utilizarse en 1853, y también su uso para la identificación de cadáveres.

Entre los fotógrafos que se centraron en la documentación de nuevas obras se encuentra **Louis-Emile Durandelle** (1839-1917)⁸⁵, que realizó el seguimiento de la construcción de los edificios mas emblemáticos construidos a partir de 1860, como la Ópera (1865-72), el Hôtel-Dieu (1868), la Bibliothèque nationale (1876-80), la basílica del Sacré-Coeur (1877-90) y la torre Eiffel (1887-89). En 1868 abrió una empresa dedicada a trabajos de encargo, junto a Hyacinthe-César Delmaet (1828-1862), muchos magníficamente reproducidos en cuidados álbumes. Su obra se caracterizó por enfatizar el rigor formal de las construcciones que retrataba, destacando la monumentalidad de las estructuras en hierro, como forma de retrato institucional. La empresa “Durandelle et Delmaet” fue comprada, en 1890, por Albert Chevojon, con cuyos herederos sigue funcionando, con la denominación de Studio Chevojon, que cuenta con un fondo de más de 50.000 negativos⁸⁶.

LOUIS-EMILE DURANDELLE,
Obras de construcción de la Ópera, 1865.



También la modernización de París, con las reformas urbanísticas y las nuevas infraestructuras civiles, fue el objetivo del trabajo de **Auguste-Hippolyte Collard**, (1812-1887)⁸⁷. En 1838, se trasladó de su Valençay natal a París, donde comienza a destacar como dorador. Tras exponer en varias exposiciones industriales, y tras un breve paso por Poitiers, comenzó a practicar la fotografía como amateur a partir de 1842. Pasó por el estudio de Wulff et Cie. (en 1855) y poco después abrirá, junto a sus hermanos, Jules y Victor, el Atelier Centrale de Photographie, especializado en obras públicas. Se convertirá en el primer fotógrafo comisionado de la Administration des Ponts et Chaussées, para la que trabajó durante treinta años desde 1857. Documentó la construcción de todas las obras públicas (puentes, viaductos, estaciones, vías de ferrocarril, etc.) de la ciudad de París. También fotografió los preparativos de la defensa de la capital durante la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) y los posteriores destrozos durante La Comuna. Tras la muerte de sus dos hermanos, en 1885 vendió su estudio a Henri Deraine. Su trabajo como documentalista de un periodo fructífero para las obras públicas, son hoy apreciadas por su gran belleza, modernidad y talento que lo sitúan a la altura de Baldus o Durandelle.

Junto a la modernización de París, la conservación y difusión del patrimonio histórico continuaba siendo una prioridad para las instituciones francesas. A propuesta del fotógrafo **Seraphin-Médéric Mieusement** (1840-1905)⁸⁸, la Commission des Monuments historiques decidió realizar una nueva campaña fotográfica que documentara el estado de los monumentos franceses. Mieusement iniciará, a partir de 1875 y durante 20 años, la actualización de los fondos de la Commission. Fotógrafo con estudio en Blois, había realizado su primer trabajo de fotografía arquitectónica en 1859, sobre la restauración del castillo de Blois, llevado a cabo por el arquitecto Félix Duban. Estos negativos serán vendidos a la Commission y en ese momento, Mieusement les ofrecerá fotografiar cada uno de los departamentos franceses, en series de 70 imágenes. Especialista en el registro de catedrales y edificios en restauración, a partir de 1881 obtiene la exclusividad de la explotación comercial de estos negativos y, por tanto, de las fotografías oficiales de estos monumentos, convirtiéndose al

tiempo la firma Giraudon en representante de venta de su obra en París.

En 1892 se marcha al Norte de África para documentar los monumentos romanos y religiosos, con objeto de vender una copia de estas obras al College de France. Tras el matrimonio de su hija con Paul Robert (¿?-1898), el estudio se denominaría “Mieusement et Robert” (1890). La muerte prematura de su yerno, destinado a sucederle, le obliga a retirarse a Blois y cede, en 1902, su fondo fotográfico a la casa J. Leroy et fils.

La explotación de los negativos de la Commission des Monuments Nationaux pasará entonces al estudio **Neurdein et frères**. La tradición fotográfica en la familia Neurdein, comenzó de la mano del padre, Jean Adolphe César Neurdein (llamado Charlet, 1804-1867), arquitecto, actor y buscador de oro, fundó su estudio, “Charlet & Jacotin” en torno a 1860. Su hijo Etienne Neurdein (1832-1918) continuó los pasos del padre y fundó su propio estudio. En 1887, Etienne se asocia con su hermano Louis-Antonin (1845-1914), que había viajado por todo el país recabando monumentos y paisajes, y dos años mas tarde son nombrados fotógrafos oficiales de las obras de construcción de la Torre Eiffel. Ambos se reparten, como en otras sociedades fotográficas, los papeles de la empresa, Etienne se encarga de la administración y realiza los retratos de estudio, y Louis-Antonin es quien realiza los proyectos en el exterior, por toda Francia, Argelia y Bélgica.

Las imágenes de Neurdin obtendrán el reconocimiento en numerosas exposiciones, como la medalla de oro en la Exposición universal de 1889, por sus vistas panorámicas. Reconocidos por su labor en la reproducción de castillos, iglesias y lugares históricos por toda Francia, serán los encargados de explotar los negativos de la Commision des Monuments desde 1898 hasta 1914.

A partir de 1890, Neurdein frères se dedicaran a la explotación del archivo mediante la tarjeta postal, uno de los campos que mayor desarrollo alcanzará a finales de siglo y que salvará de la desaparición a los clásicos estudios fotográficos. En 1889 se fabricaba la Pocket Kodak -la primera fabricada en serie- que vendió por todo el mundo más de 100.000 cámaras en un año y, en 1900, la Brownie, aunque dirigida al uso infantil, su bajo precio -

costaba un dólar- y una célebre campaña de publicidad que rezaba “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto” consiguió una gran popularidad entre un público que ya no necesitaba de complejos conocimientos para poder realizar una fotografía, y ya no requería de acudir al estudio para retratarse o tener un recuerdo del lugar visitado.

La parte del fondo más antiguo de Neurdein et frères, unas mil placas, se conservan en la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (París), mientras que el grueso del comercio creado hasta la I Guerra Mundial, cerca de 50.000 negativos, tras ser adquirido por los hermanos Lévy, pasará a Roger-Viollet.

En la década de 1870, se afianzarán numerosas firmas y será el gran momento de las agencias fotográficas especializadas en obras de arte. Junto a Laurent, en Madrid, Alinari, en Florencia o Hanfstaengl, en Múnich, en París surgió **Giraudon**, la mayor agencia fotográfica especializada en reproducción artística con hegemonía sobre las demás firmas a nivel europeo, desde las últimas décadas del siglo XIX, hasta mediados del siglo XX.

Los inicios profesionales de Adolphe Giraudon (1849- 1929)⁸⁹ están vinculados a la figura de Jean Laurent (1819-1886), fotógrafo francés instalado en España, que en 1874 le cedía los derechos de explotación de su establecimiento en la rue Richalieu de París⁹⁰. Un año más tarde aparece inscrito en la Société française de Photographie (París) y sirve de intermediario, presentando en una de sus sesiones varias fotografías de los tapices de las colecciones del Palacio Real de Madrid, realizadas por Laurent. En 1877 abre su propio establecimiento bajo el nombre de Bibliothèque photographique, en un local situado frente a la escuela de Bellas Artes de París, donde alumnos y profesores se convertirán en sus principales clientes. Especializada en la reproducción de obras de arte monumentales y de las principales colecciones de los museos europeos, para ello estableció relaciones comerciales con los mejores fotógrafos de arte de Francia y toda Europa, de los que vendía copias en su establecimiento⁹¹. Su hijo Georges (1885-1970) le sucede en 1912, y vende sus fondos, de 38.000 imágenes, a Larousse en 1953. Tras varias vicisitudes comerciales, a partir de 2001 los fondos Giraudon son gestionados por The Bridgeman Art

Library. En realidad la labor de Adolphe Giraudon como fotógrafo es desconocida, y es su faceta empresarial la que le hará formar parte de la historia de la fotografía documental.

Junto a los encargos oficiales y el nacimiento de los estudios especializados, también surgió todo un comercio dedicado al público general, especializado fundamentalmente en el formato estereoscópico, que se había convertido en el favorito como distracción pre-cinematográfica por su efecto en relieve. Los primeros en abrir un estudio especializado en este tipo de vistas fueron los hermanos **Marc-Antoine-Augustin** (1804-1880) y **Alexis-Pierre-Ignace Gaudin** (1818-1894), cuando ya llevaban una larga trayectoria como fotógrafos de vistas y monumentos. Marc-Antoine, químico de formación, se interesó por el medio fotográfico desde el nacimiento de la fotografía, realizando su primer daguerrotipo el 20 de agosto de 1839. Abrió un primer estudio, con Noël-Marie Lerebours (1807-1873) en 1842. Autor del *Traité pratique de photographie* (1844), junto a su hermano Alexis compró la revista *La Lumière* a Benito Montfort en 1851 y se convirtieron en la principal casa de productos fotográficos de la capital francesa. Marc-Antoine y Alexis se asociaron con su otro hermano Charles (1825-1905) para la venta de vistas estereoscópicas, que quebraría en 1872, siendo la primera firma comercial en incluir España en su repertorio de estereoscopia, con 300 vistas, según el anuncio que publicaron en *La Lumière* en mayo de 1858.

Otro de los célebres fotógrafos con firma especializada en estereoscopia, además de otros formatos, fue **Claude-Marie Ferrier** (1811-1889), cuyo primer trabajo fotográfico fue la serie de calotipos sobre la Exposición Universal de Londres (1851), junto a Hugh Owen (1804-1881). Trabajó junto con su hijo, Jacques-Alexandre (1831-1911), y expusieron en la Société française de Photographie (en 1860 y 1861). Juntos se asociaron con Charles Soulier (1834-1876) en 1859, año en que cubrieron la campaña de Italia de Napoleón III. La firma Ferrier et Soulier⁹² se especializó en vistas estereoscópicas de los principales monumentos de Italia, Alemania, Grecia, Turquía, Egipto, Gran Bretaña, Francia y España.

En 1864 el fondo fue adquirido por **Georges Isaac Lévy** (activo a partir de 1855). Tras la venta de la empresa, tanto los Ferrier como Soulier siguieron desarrollando actividades fotográficas hasta la década de 1870.

Al igual que Ferrier, **J. Georges Lévy** trabajó con sus hijos Ernest y Lucien, bajo el nombre de Lévy et ses Fils. Fotógrafo-editor con sede en París, (28, avenue de l'Opéra), obtuvo la primera medalla en la Exposición de París (1855). El estudio llegó a reunir un archivo de más de 25.000 clichés, con un importante fondo dedicado a España, heredado de Soulier y Ferrier, realizado en torno a 1860, y después ampliado, a partir de 1888⁹³. Tras la I Guerra Mundial la empresa se fusionó con los editores Neurdein Frères y el fondo conjunto fue finalmente adquirido por la agencia **Roger-Viollet**, de París, donde hoy día se conserva.

Esta agencia fue fundada por Hélène Roger y su marido Jean Fischer a partir de los archivos de Léopold Mercier y Laurent Olivier, a los que incorporan los de Henri y Ernest Roger (padre y tío de Hélène), así como el de otros fotógrafos amateurs que retrataron aspectos cotidianos y familiares de París, que agrupan bajo la razón social **Documentation Photographique Générale Roger-Viollet**. Poco a poco adquirieron otros archivos de autores históricos y de renombre que fueron conformando un variopinto y rico fondo fotográfico que abarcará arte, arquitectura, vida cotidiana, ciencias y política, alcanzo los 8 millones de imágenes. A la muerte de sus fundadores, en 1985, los herederos legaron a la ciudad de París, sus 6 millones de negativos que se siguen explotando comercialmente.

Como hemos visto, la expansión de la fotografía por todo el mundo no paró a partir de 1850, primero con la llegada de fotógrafos europeos que puntualmente recorrían el país y poco a poco, según las perspectivas comerciales, con la instalación de estudios de manera definitiva. Ese fue el caso de **Félix Bonfils** (1831-1885). Se inició en la fotografía con Niépce de Saint-Victor y en 1867 se instaló en Beirut con su familia, abriendo el estudio Maison Bonfils. Especializado en estereoscopía, reunió más de 9000 vistas de Siria, Grecia, Palestina, Egipto, Turquía.

Continuador de la tradición de la fotografía monumental en Oriente, publicó el libro *Architecture antique* (1871), ilustrado con sus fotografías de Egipto, Grecia y Asia Menor y, en 1877, *Souvenirs d'Orient*, un álbum compuesto de 5 volúmenes, con cuarenta fotografías cada uno representando los lugares más célebres de Oriente. Su hijo **Adrien Bonfils** (1861-1929), tras realizar estudios en Francia (1878), sucedió a su padre al frente del negocio.

Gran Bretaña

Al igual que en Francia, cuyos fotógrafos hicieron un esfuerzo por recopilar sistemáticamente las obras de arte propias, europeas y extranjeras, los fotógrafos británicos siguieron paralelo camino hacia la creación de grandes agencias fotográficas. Primero, también aquí, fue la representación del poder económico, político e industrial de Gran Bretaña el objetivo de sus fotógrafos.

La Exposición Universal de 1851 en Londres fue, como estamos viendo a través de las referencias a los fotógrafos tratados, la primera de este nivel en la que la fotografía ocupó un lugar destacado y en la que se dio a conocer el trabajo de numerosos fotógrafos que comenzaban a despuntar comercialmente. La propia exposición, ejemplo de representación del papel de Gran Bretaña ante el mundo, fue objetivo de la fotografía comercial, siendo la firma **Negretti y Zambra**, la firma oficial para distribuir estas imágenes. Enrico Angelo (Henry) Negretti (1818-1879), óptico italiano llegado a Londres en 1829, se asoció en 1850 a Joseph Warren Zambra (1818-1879), y juntos fundaron una importante casa de fabricación de instrumentos ópticos y científicos, que surtía a la casa real británica, al Real Observatorio y a la armada británica. La comercialización de estos instrumentos, les puso en contacto con la fotografía y abrieron un estudio el mismo año del inicio de su sociedad comercial. Se especializaron en vistas estereoscópicas que alcanzaron gran celebridad y patrocinaron varias expediciones fotográficas, para nutrir su estudio, entre ellos, el de Francis Frith a Egipto, a Nubia y Etiopía (entre 1857 y 1860) y el de Pierre Rossier a China, para documentar la Segunda Guerra del Opio (1856-1860).

La presencia británica en las colonias hizo que éste fuera uno de los destinos de los fotógrafos, que mostraron no sólo el paisaje, la arquitectura y el retrato de sus habitantes, sino también los

principales acontecimientos políticos en los que la corona tenía intereses. **Roger Fenton** (1819-1869)⁹⁴, abogado y pintor formado en el estudio de Paul Delaroche (como Le Gray, Le Secq y Nègre), se desconoce cuando exactamente, pero es seguro que fue de Gustave Le Gray de quien aprendió el procedimiento del calotipo mediante el negativo de papel encerado seco. Acompañó al ingeniero Charles Vignoles (1793-1875) durante la construcción del puente de Kiev (Ucrania) sobre el río Dnieper (en 1852). Miembro del Calotype Club (1847) y promotor de la Royal Photographic Society (1853), realizó varios reportajes en Buckingham Palace y fue de los primeros en retratar la guerra en Crimea (1855), ya mediante el procedimiento del negativo de vidrio al colodión. Fue nombrado fotógrafo oficial del British Museum en 1854 y difundió sus fotografías de monumentos y obras de arte a través de la Photogalvanographic Company. En la década de 1860 abandonó la fotografía, regresando a la práctica de la abogacía.



ROGER FENTON,
Capilla Rosslyn, 1856.

El conflicto de Crimea y la Guerra del opio fueron conflictos ampliamente fotografiados y allí acudieron numerosos fotógrafos enviados por las publicaciones que competían por ofrecer las mejores ilustraciones de los conflictos, siendo éste el momento en que nace el corresponsal gráfico de guerra. Además de tomar fotografías del campo de batalla y de los campamentos militares,

también mostraban la arquitectura y el paisaje. **Felice Beato** (1835-1903)⁹⁵, veneciano naturalizado británico, aunque en la mayoría de revistas que publicaban sus trabajos todavía en los años sesenta se referían a él como “Signore Beato”, fue uno de los más activos y viajeros del momento. Durante el conflicto en Crimea (1854-56) trabajó con James Robertson (1813-1888). También su hermano Antonio colaboró con ambos fotógrafos en sus expediciones fotográficas en Malta (1854), en Grecia (1856) y en Jerusalén (1857). Además, en 1855, Robertson se casó con la hermana de Felice Beato, Matilda. Reportero infatigable, a diferencia de Robertson, Beato continuó viajando por el mundo e hizo de los conflictos y rebeliones uno de los objetivos de su trabajo, además de retratar su arquitectura y sus paisajes. La firma Robertson & Beato se disolvió en 1867 (aunque desde 1860 ya no trabajarían juntos). Beato se instaló en Yokohama (en 1863) y abandonó Japón en 1884, para instalarse en Egipto. Participó en la expedición británica a Sudán (1884). Tras un breve paso por Inglaterra, puso rumbo a Birmania donde abriría un nuevo estudio fotográfico en 1896. Desde entonces y hasta su fallecimiento, los datos en torno a su biografía son confusos. Algunos autores consideran que abandonó el oficio en 1899, pero no fue hasta enero de 1907 cuando se liquidaría su compañía, y se cree falleció poco tiempo después.

A mediados de la década de 1850 comenzó a destacar **Francis Bedford** (1816-1895)⁹⁶. Hijo de un célebre arquitecto defensor de movimiento Neo-Griego en arquitectura, Francis Octavius Bedford, se formó en la litografía y se especializó en la ilustración de arquitectura por este medio. A partir de 1853 comienza a realizar fotografías, con la técnica del colodión, de la arquitectura británica y composiciones campestres que le relacionan con el movimiento Pre-rafaelita. En 1854 recibe el encargo de la reina Victoria para fotografiar Marlborough House. Fue co-fundador de la Royal Photographic Society y publicó en varios álbumes sus series sobre arquitectura y ornamentación: *Photographic Albums* (1855-1856), *The Treasury of Ornamental Art* (1858) y *The Sunbeam* (1859). En 1862 acompañó al entonces Príncipe de Gales (futuro Eduardo VII) por un viaje a Oriente medio del que surgieron tres álbumes, con 172 imágenes, publicados en *Tour in the East* (1863)⁹⁷,

en el que representó los principales monumentos de Grecia, Turquía, Egipto, Siria, Israel, Palestina y Líbano. Bedford fue apreciado por su cuidada técnica en la realización de las tomas de arquitectura, en las que los personajes servían de escala, lo que hacía aún más evidente la monumentalidad de los edificios y ruinas. Produjo una amplia colección de *cartes de visite*, álbumes y vistas estereoscópicas de ruinas inglesas. A finales de la década de 1860 su hijo William se hizo cargo el estudio.

La colaboración entre varias firmas fotográficas fue también frecuente en Gran Bretaña y sobre las vistas de monumentos y arquitectura, todos siguieron el mismo esquema iconográfico ya fijado en la década de 1850, tanto para los británicos como para los monumentos antiguos de todo el Mediterráneo. Entre estas sociedades destaca **McLean, Melhuish, Napper & Co.** Arthur James Melhuish (1829-1895), fotógrafo y óptico londinense, abrió varios establecimientos en la ciudad en colaboración con Thomas McLean (1788-1875) y con Robert Peters Napper (1819-1867) Esta sociedad comercializaba retratos y vistas estereoscópicas del Reino Unido y del extranjero. Melhuish fue el impresor del libro *Teneriffe: an Astronomer's Experience* e inscribió diversas patentes sobre películas de papel y estereoscopia. Melhuish irá asociándose con el tiempo a otros fotógrafos convirtiéndose en McLean, Melhuish, Napper & Co. (1859-1861), McLean, Melhuish & Co (1861) y McLean, Melhuish & Haes (1861-1863), con el fotógrafo Frank Haes (1833-1916).

Robert Peters Napper, se unió a la firma durante tres años y fue el encargado de aportar las vistas de Gales. Sus imágenes se distinguirán por la preponderancia de la presencia humana. Entre 1861 y 1863, se vinculó a Francis Frith, y para él realizó vistas de Nápoles y Andalucía⁹⁸. **Francis Frith** (1822-1898) fue co-fundador de la Royal Photographic Society y contante viajero por Egipto y Oriente Medio (1856-59), que publicó en *Views of Sinai, Palestine, Egypt and Ethiopia*. En 1860 fundó su empresa, Frith & Co., con la intención de fotografiar cada pueblo y ciudad de Gran Bretaña, gracias a la colaboración de fotógrafos locales, y con este proyecto se convirtió en el estudio fotográfico más completo de monumentos y vistas de Gran Bretaña, llegando a reunir un fondo de más de 125.000 imágenes. Entre ellas, también comercializó



FRANCIS FRITH,
Karnak, 1858.

vistas de Europa y Oriente Medio realizadas por otros fotógrafos, entre ellos Negretti o Napper. La empresa seguiría activa hasta 1968, cuando fue vendida por sus herederos y actualmente es una fuente gráfica de referencia de la vida en Gran Bretaña a lo largo de los últimos 150 años.

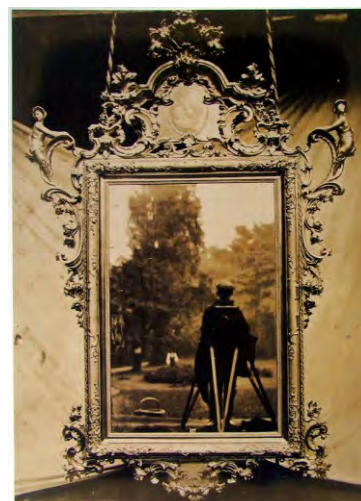
Otro fotógrafo que retrató la vida y la arquitectura nacional fue **Thomas Annan** (1829-1887). Formado como grabador, pasó a fotógrafo comercial en su Glasgow natal a partir de 1855. Se especializó en reproducciones de obras de arte, villas, monumentos, paisajes rural y urbano. Precisamente éstas vistas sirvieron de denuncia a las condiciones de insalubridad de los suburbios. Asociado con su hermano, su estudio exponía una colección permanente que se podía visitar abonando una entrada. Tras su fallecimiento, su hijo James Craig Annan (1864–1946) continuó con el negocio y se vinculó a la Photo-Secession de Alfred Stieglitz. Aún hoy puede visitarse el establecimiento, transformado en la Annan Fine Art Gallery (Glasgow).

La reproducción artística en Gran Bretaña contó con una particularidad, frente a otros países y fue la incorporación temprana de fotógrafos oficiales a sus museos, a los que además de encargarles reproducir los objetos artísticos conservados, enviaron a numerosas expediciones. Vimos el caso de Roger Fenton, que durante los años '50 estuvo vinculado al British Museum, y fue su yerno **Charles Thurston Thompson** (1816-1868) quien obtuvo la

plaza de fotógrafo oficial en el recién creado South Kensington Museum (hoy Victoria and Albert Museum). En 1852 abrió sus puertas bajo la dirección de Henry Cole (1808-1882), que materializaría su proyecto intelectual en este museo al convertirlo, prioritariamente, en lugar de estudio e investigación, donde las artes, las ciencias, la antropología, la arqueología y demás actividades intelectuales tendrían un espacio conjunto de exhibición y educación para el público y los artistas, y en el que la fotografía tendría un papel destacado⁹⁹. Como veremos, esta institución tuvo una estrecha relación con España gracias a las distintas adquisiciones, encargos, donaciones y, sobre todo, gracias el Proyecto Fotográfico Ibérico (1866-67) impulsado por el conservador John Charles Robinson y llevado a cabo por Thurston Thompson. Formado como grabador, comenzó practicando el calotipo en 1844. Como fotógrafo del South Kensington Museum recibió los encargos oficiales de hacer una serie de imágenes del Museo del Louvre y la Exposición Universal de París (1855) y, poco antes de su muerte, realizó la serie sobre la arquitectura románica en Santiago de Compostela y el norte de Portugal.

Italia

Como vimos, la llegada de fotógrafos a Roma como capital de las artes fue muy temprana por el interés que sus monumentos antiguos despertaban, tanto para los viajeros como para los artistas y los primeros estudios profesionales se instalaron en las principales capitales antes de llegar a 1850. La procedencia del mundo de la pintura y de la litografía de esta primera generación de fotógrafos fue también, como señalamos, característica e influyó, sin duda, en las formas de fijar la mirada sobre la arquitectura. **Pompeo Molins** (1827-1900), de incierto origen español, se formó como pintor en la Accademia de San Luca, bajo la dirección de Tommaso Minardi, y allí coincidió con **Gioacchino Altobelli** (1814-¿1878?). Juntos abrieron un estudio fotográfico en el Palazzotto Fausti, ya que Molins se había casado con la hija de Ludovico Fausti, mayordomo del pontífice y, sin duda, fue su ayuda la que facilitó que fueran nombrados “fotógrafos oficiales de la Academia Imperial de Francia y de los trabajos del ferrocarril romano”. Utilizaron el negativo de colodión húmedo y estuvieron juntos hasta 1865, en que cada uno continuará por separado su



THURSTON THOMPSON,
Autorretrato, 1860.

actividad fotográfica. Pompeo Molins se caracterizó por las vistas de Roma antigua, que animaba con modelos, vestidos de soldado o de la alta sociedad. Desgraciadamente todos los negativos de Molins desaparecieron en un incendio en 1893.



POMPEO MOLINS,
Roma desde el Pincio, 1862.

Altobelli solía realizar vistas desde un punto de vista bajo, para dar mayor proyección y monumentalidad a los edificios. Tras separarse de Molins, abrió un nuevo establecimiento, “Altobelli & Co.”, en el que colaboró con otros fotógrafos de forma puntual. Patentó varios procedimientos fotográficos, siendo uno de ellos similar al de Gustave Le Gray para obtener el llamado efecto “claro de luna”, que Altobelli utilizó para los monumentos romanos. Este mismo efecto lo realizaron en Venecia, Carlo Ponti y Carlo Naya. A partir de 1878 no figura dato alguno sobre la continuidad de su estudio.

En Florencia, a la sombra de la potente casa Alinari, se instaló **Giacomo Brogi** (1822-1881), cuyo “Stabilimento”, difícilmente pudo competir con él en la reproducción artística. Formado también, como Ludovico Alinari, en el estudio del litógrafo Luigi Bardi, a principios de la década de 1860 abrió su propio estudio y realizó campañas fotográficas por toda Italia, reproduciendo sus principales monumentos y paisajes. Su trabajo más célebre fue



GIACOMO BROGI,
Duomo, Florencia, 1863.

como miembro de una expedición a Tierra Santa, en 1868, fruto del cual elaboró el *Album della Palestina*¹⁰⁰, con textos en italiano y francés e ilustrado con 60 fotografías de Jerusalem, Jaffa y Belén. Su hijo Carlo (1850-1925), continuó con la firma, dedicándose más al retrato comercial y a la defensa de los derechos de autor de los fotógrafos. El fondo, de unos 50.000 negativos, pasó en 1858 a formar parte de los fondos de Alinari.

Fuera de los ámbitos de Roma, Venecia y Florencia, también se abrieron estudios con una producción relevante. En Nápoles, destacará **Giorgio Sommer** (1834-1914), fotógrafo oriundo de Alemania, los problemas económicos familiares le hicieron pasar de aficionado a profesional, primero en Suiza y después en Nápoles, a partir de 1857. Recopiló numerosas vistas de Italia y publicó un

amplio catálogo de su producción que incluía, además, vistas de Malta y de Túnez (1873). En 1900 se instala en Roma, donde realiza vistas de los monumentos clásicos, hasta su fallecimiento. Una buena parte de su colección se conserva en el Museo Alinari.

En Palermo se instalará **Gustave Eugène Chauffourier** (1845-1919). Abre un estudio asociado con Perron, en 1865, bajo la denominación de “Photographie parisienne”. A partir de 1870 comienza a fotografiar la transformación de Nápoles, realizando bellos panoramas de la ciudad. Tras su muerte, sus hijos Pietro y Emilio se hicieron cargo del negocio. Un conjunto de 5000 negativos se conservan en el Museo Nazionale Alinari.

Alemania

En Alemania destaca el fondo creado por **Franz Seraph Hanfstaengl** (1837-1905), iniciador de una larga saga que llegará hasta el siglo XX, comparable a Giraudon o Alinari. Franz Hanfstaengl aprendió litografía en Múnich y abrió su propio establecimiento en 1831, con el que consiguió un gran prestigio y reconocimiento social. Su primera publicación relevante fue la reproducción sistemática en litografía de las obras de arte de la galería de Dresde, donde instala su comercio entre 1835-45. Tiene conocimiento del proceso al colodión a través de su cuñado, el físico austriaco Norbert Pfretzschner y comenzará a practicarla como profesional a partir de 1853. Miembro de la Société française de Photographie (París), desde 1861, será su hijo Erwin (1842-1910), quien al tomar la dirección de la firma, a partir de 1868, se concentrará en la reproducción de obras de las principales pinacotecas europeas (entre ellas el Prado), siguiendo la impresión de los negativos mediante el procedimiento del carbón, y en la cuidada edición de libros de arte y litografías.

Junto a Giraudon, sus fondos de arte serán los principales instrumentos para la difusión y el estudio iconográfico. La firma abrió sucursales en Londres y Nueva York. Al frente de ésta última estuvo su hijo Ernst (1887-1975), apodado “Putzi” que, gracias a la fama del establecimiento fotográfico, se relacionó con personalidades de la época como Th. Roosevelt, Chaplin o R. Hearts. Putzi estuvo vinculado al círculo de Hitler durante la década de 1920 y 1930. Otro de los hijos de Ernst, Egon I,

introducirá el procedimiento de la colotipia, desde 1910. La mayoría de los fondos se perdieron durante los bombardeos de la II Guerra Mundial y los que pudieron salvarse se conservan en el Stadtmuseum (Múnich). La firma de edición cerró en 1980.

¹ HAMBER, A., “The Photography of the Visual arts: 1839-1880. Part IV”, en *Visual Resources*, Vol. VI, págs. 219-241.

² Sobre los autores aquí reseñados véase VV.AA., *Le Daguerriotype Français. Un objet photographique*, París, Musée d’Orsay, 2003.

³ Sus obras se conservan en la Bibliothèque nationale de France, George Eastmann House y Musée d’Orsay, entre otras.

⁴ Metropolitan Museum (Nueva York), Musée d’Orsay (París), Musée française de la Photographie (Bièvres), entre otros.

⁵ Hoy se conservan en el Musée des Arts et Métiers (París).

⁶ QUÉTIÉ, Philippe, *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892. Dessins, Peintures, Photographies de Musée de Langres*, Langres, Musée de Langres, 2000 y VV. AA., *Miroirs d’argent: Daguerriotypes de Girault de Prangey*, Musée Guérin, 2009.

⁷ JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983; TAYLOR, Roger, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007; *L’image révélée. Premières photographies sur papier en Grande-Bretagne (1840-1860)*, París, Musée d’Orsay, 2008; *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie en Italie (1846-1862)*, París/Florenia, 2010 y AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.

⁸ SEIBERLING, Grace y BLOORE, Carolyn, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian imagination*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1968 y para las biografías de los calotipistas británicos véase el diccionario biográfico de Larry SCHARF, en TAYLOR, Roger, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007, págs. 283-392.

⁹ Este único ejemplar se conserva en el National Media Museum (Bradford).

¹⁰ Sus obras se conservan en el Fox Talbot Museum (Lacock Abbey Collection), en el la National Media Museum (Bradford), en la British Library (Londres) y en la colección particular de Hans Kraus (Nueva York).

¹¹ El álbum se conserva en The Paul Getty Museum (Los Ángeles).

¹² ROSEMBLUN, Naomi, *A History of Women Photographers*, Abbeville Press, Nueva York, 2000; SANDLER, Martin W., *Against the odds: women pioneers in the first hundred years of photography*, Rizzoli, 2002 y CARABIAS, Mónica, *El papel de la fotografía en la construcción de la subjetividad femenina. Una aproximación al imaginario de Lady Clementina Hawarden (1822-1865)*, en ESPIGADO TOCINO, M. Gloria y DE LA PASCUA SÁNCHEZ, María José (coords.), *Frasquita Larrea y Aherán: europeas y españolas en la Ilustración y el Romanticismo*, 2003, págs. 393-412.

¹³ STEVENSON, Sara, *Facing the Light. The Photography of Hill&Adamson*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, 2002.

¹⁴ El álbum, perteneciente a la colección de la Royal Photographic Society (Bath), hoy se conservan en el National Media Museum (Bradford).

¹⁵ Se conserva en el Museo Fratelli Alinari (Florenia).

¹⁶ WOOTERS, David, "John Wheely Gough Gutvth 'In search of Health and the Picturesque'", en *Image*, nº36 1993, págs. 3-15.

¹⁷ Prentice and Paul Sack Collection (San Francisco).

¹⁸ Un álbum con las fotografías se conserva en la Universidad de Leiden.

¹⁹ Para la biografía de los calotipistas franceses véase JAMMES, Andre y Janis, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton University Press, Princeton, 1983 y AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.

²⁰ AUBENAS, Sylvie (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, París, Bibliothèque nationale de France/Gillmard, 2002.

²¹ LE GRAY, Gustave, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide; sur verre au collodion, à l'albumine*, París, Lerebours et Suretan, 1854.

²² La lista completa de sus alumnos aparece citada en su tratado *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide; sur verre au collodion, à l'albumine*, Lerebours et Suretan, París, 1854, pág. 141.

²³ SCHOPP, Claude, « L'Odysée inachevée » en AUBENAS, Sylvie (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Bibliothèque nationale de France/Gillmard, París, 2002, págs. 157-173.

²⁴ PARRY JANIS, Eugenia y SARTRE, Josiane, *Henri Le Secq: Photographer from 1850 to 1860. Catalogue Raisonné of the Collection of the Bibliothèque Des Arts Décoratifs (Paris)*, Museum of Fine Arts, Boston, 1986.

²⁵ GAUTIER, Théophile., « L'oeuvre de Paul Delaroche photographiée », en *L'Artiste* (1858), p.153-155 y Gabriel Cromer, « L'original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du Daguerrotypé », en *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie* 3ª serie, 17, 1930, págs. 114.

²⁶ DANIEL, Malcolm R., *The Photographic Railway Albums of Edouard-Denis Baldus*, Princeton University, 1991 y RICE, Shelley, *Parisian Views*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1997.

²⁷ VV.AA. , *Les Rothschild en France au XIXe siècle*, París, Bibliothèque nationale de France, 2013.

²⁸ GAUTRAND, Jean-Claude y FRIZOT, Michel, *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*, Trois Cailloux, París, 1986 y VV.AA., *Hippolyte Bayard: Chevalier de l'ombre*, Société historique de Breteuil-sur-Noye, 2005.

²⁹ GIMON, Gilbert, "Humbert de Molard (1800-1874)", en *Prestige de la Photographie*, nº 5, págs. 66-95. La obra de Humbert de Molard se conserva fundamentalmente en la Société française de Photographie y en el Musée de Lagny.

³⁰ HEILBRUN, Françoise y NÉAGU, Philippe, *Charles Nègre, photographe*, Musée Réattu, Arlés, 1980 y AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011, pág. 297.

³¹ GAUTIER, T. , 'L'oeuvre de Paul Delaroche photographiée', en *L'Artiste* (1858), p.153-155 y Cromer, Gabriel, «L'original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du Daguerrotypage», en *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie* , 3a serie, nº 17, 1930, págs. 114

³² LACRETELLE, Henri de, “Albums photographiques”, en *La Lumière*, 12 de febrero de 1853, págs. 25-26.

³³ Una parte significativa de sus negativos se conservan en la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (París), el Musée d'Orsay (París), la Bibliothèque nationale de France (París) y la Société française de Photographie (París).

³⁴ AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011, pág. 293-294.

³⁵ Estas imágenes se conservan en el Musée Carnavalet y en Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

³⁶ Se conservan varios ejemplares de este álbum, algunos de ellos incompletos, en la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque du Palais Bourbon, el British Museum (Londres), Metropolitan Museum (Nueva York) y la Biblioteca Real (Copenhague).

³⁷ VV.AA., *Gustave de Beaumont. L'appel de l'Orient (1858-1861)*, Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1992.

³⁸ En la Biblioteca Real (Copenhague), Canadian Centre for Architecture (Montreal) y en Biblioteca Nacional de Francia (París).

³⁹ LYONS, Claire, PAPADOPOULOS, John y STEWART, Lindsey, *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

⁴⁰ BONET CORREA, Antonio, *Los cafés históricos*, Madrid, Cátedra, págs. 170-173.

⁴¹ Sobre la llegada de la fotografía a Italia, véase BONETTI, Maria Francesca y MAFFIOLI, Monica, *L'Italia d'Argento, 1839-1850. Storia del dagherrotipo in Italia*, Alinari, Florencia, 2003.

⁴² VV.AA., Rome 1850. *Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*, Milán, Mondadori, 2003.

⁴³ *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, Roma, Multigrafica Editrice, 1978, págs. 15-19.

⁴⁴ THOMAS, Richard W., “Photography in Rome”, en *The Art Journal*, 1852, vol. 4, págs. 159-160.

⁴⁵ RODRÍGUEZ Ruiz, Delfín y BOROBIA, Mar, *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.

⁴⁶ Sobre esta cuestión véase GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1981.

⁴⁷ Algún ejemplo de sus pinturas se conserva en el Museo d'Arte Medioevale e Moderna (Complejo Eremitani, Padova) y en la Galería Antonacci (Roma).

⁴⁸ Su colección se reunió en el catálogo de subastas *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, París, 2007.

⁴⁹ ANGELI, Diego, *Cronache del caffè Greco*, Roma, Garzanti, 1937.

⁵⁰ Citado en PIRANI, Federica, “Amis et rivaux. Ippolito Caffi et Giacomo Caneva entre peinture et photographie”, en *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*, Mondadori, Milán, 2003, pág. 53.

⁵¹ *Catalogue des tableaux, portraits, dessins, esquisses, études (texte imprimé) : peint d'après nature, des principaux artistes modernes : composant le salon de peinture de M. Alfres Bruyas*, Montpellier, Boehm, 1851.

⁵² BECCHETTI, Piero, “Una dinastía di fotografi romani: gli Anderson”, en *Archivio Fotografico Toscano*, año II, n° 4, 1986, págs. 56-67.

⁵³ Se conservan dos ejemplares del catálogo de 1859, uno en el Museo di Roma u otro en la Houghton Library, en la Universidad de Harvard.

⁵⁴ El calotipo era conocido en Francia, Italia y España, como daguerrotipo en papel.

⁵⁵ Carta citada en LE GALL, Guillaume, « Photographie d'architecture et autorité académique: L'exemple d'Alfred Nicolas Normand, Pensionnaire à la ville Médicis » en VV.AA., *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*, Milán, Mondadori, 2003, pág. 57.

⁵⁶ Acerca de la mirada y el trabajo de Piranesi véanse las fichas catalográficas publicadas en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, en *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, págs. 401-417.

⁵⁷ NÉAGU, Phillipe y A. CAYLA, *Alfred Normand: Calotypes 1851-52: Photographies d'Italie, de Grece, et de Constantinople*, Gorle, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1978.

⁵⁸ CRAWFORD, Alistair, “Robert Macpherson 1814-1872, the foremost photographer in Rome”, en *Papers of the British School at Rome*, LXVII, 199, págs. 353-403.

⁵⁹ AUBENAS, Sylvie, « Autour de Frédéric Flachéron: les calotypistes français en Italie », en *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie en Italie (1846-1862)*, París/Florencia, 2010, págs. 57-61 y en el diccionario anexo a AUBENAS, Sylvie (dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.

⁶⁰ HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio: “Correspondencia entre los hnos. Madrazo y el pintor zaragozano Bernardino Montañés”, en *Goya*, marzo-abril 1994, págs. 270 a 281; HERNÁNDEZ LATAS, J. A. y BECCHETTI, Piero, *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección Bernardino Montañés*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Academia de España en Roma, Instituto Cervantes, 1997; HERNÁNDEZ, J.A.; GUIRAL, C. y MOSTALAC, A., *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés, 1849*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Ibercaja, 1999; HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Zaragoza, Col. Mariano de Pano, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2002.

⁶¹ BARRIO, Margarita, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes de san Fernando*, Bolonia, Zanichelli editore, 1966; BARRIO, Margarita, “Un escultor español en Roma: Antonio Solá”, en *Archivo Español de Arte*, 1966, vol. XXXIX (153), págs. 51-84; AZCUE BREA, Leticia, “Il Cavaliere Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas Autores”, en *Boletín del Museo del Prado*, 2007, (43), págs. 18-31; VV.AA., *La belleza ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma*, Barcelona, Quaderns del Museu Frederic Marès, vol. 15, 2009.

⁶² SOLER SALCEDO, Juan Miguel, *Nobleza Española, Grandeza Inmemorial 1520*, Madrid, Visión Libros, 2008.

⁶³ Todos los posibles herederos al título de duque de Osuna, debían recibir al nacer el nombre de Pedro, para que continuase la tradición desde el primer duque que ostentó el título en época de Felipe II.

⁶⁴ “D. Pedro Téllez de Girón, príncipe de Anglona, individuo de mérito por la pintura, de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, en 1º de agosto de 1802, su Consiliario posteriormente y Presidente de la misma, nombrado por real Decreto de 12 de febrero de 1849. En dicha corporación existe una Cabeza de un anciano, al pastel, pintada por este aficionado”, en OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de pintores españoles del siglo XIX*, Madrid, Ramón Moreno, 1868, pág. 241.

⁶⁵ S.F., “Noticias extranjeras”, en *La Esperanza*, 19 de marzo de 1852.

⁶⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Embajada de España en Roma, protocolo nº 32.010.

⁶⁷ ESCOBAR, Alfredo, “Una visita al actual Duque de Osuna”, en *La Época*, 26 y 27 de octubre de 1896, pág.1.

⁶⁸ S.F., “Fallecimiento del duque de osuna”, en *La Época*, 4 de septiembre de 1900.

⁶⁹ MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, vol. I, pág. 182.

⁷⁰ Carta fechada en París, el 25 de enero 1839 Nº 72, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

⁷¹ Su padre estuvo fue nombrado Capitán General de la Isla de Cuba en septiembre de 1839, hasta mayo de 1841.

⁷² S.F., “Bellas Artes”, en el *Noticioso y Lucero de La Habana*, 5 de abril de 1840, pág. 2. El único ejemplar de este periódico se encuentra en la Library of the Congress de Washigton.

⁷³ ESCOBAR, Alfredo, “Una visita al actual Duque de Osuna”, en *La Época*, 26 y 27 de octubre de 1896, pág.1.

⁷⁴ MARICHALAR, Antonio, *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, Palabra, Madrid, 1999.

⁷⁵ Véase *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 18997-2010*, catálogo en red <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/imagenes-en-papel/la-exposicion/catalogo/>.

⁷⁶ CRAWFORD, Alistair, “Robert MacPherson 1814-1872. The foremost photographer of Rome”, en *Papers of the British school at Rome*, Vol. LXVII, 1999, págs. 353-403.

⁷⁷ Crítica recogida en *The Journal of Photographic Society*, vol. 7, 24 enero 1861.

⁷⁸ Un ejemplar de este aparato y su descripción se conserva en la George Eastman House, (Rochester, Nueva York).

⁷⁹ Bibliothèque national de France, nº inv. Réserve, Vf.88i,4º.

⁸⁰ Véase catálogo de la Architectural Photographic Association en Volúmen II, anexo documental nº 5.

⁸¹ VV.AA., *Gli Alinari fotografi a Firenze: 1852-1920*. Florencia, Alinari 1977; VV.AA., *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze, 150 anni che illustrarono il mondo*.

Florenia, Palazzo Strozzi, 2003 y VV.AA., *Vu d'Italie, 1841-1941. La photographie italienne dans les collections du Musée Alinari*, París/Florenia, Alinari, 2004.

⁸² LACAN, Ernst, *La Lumière*, 4 de octubre de 1856, pág. 1.

⁸³ Sobre este autor véase la monografía de FANELLI, Giovanni, *L'Immagine di Pisa nell'opera di Enrico Van Lint pioniere della fotografia*, Florenia, Pagliani Polistampa, 2004.

⁸⁴ Véase PARE, Richard, *Photography and Architecture: 1839-1939*, Centre Canadien d'Architecture, Montreal, 1982, pág. 239. Su obra se conserva, entre otros, en el centro Canadien d'Architecture (Montreal) y en la Bibliothèque nationale de France (París).

⁸⁵ Algunas de sus fotografías originales se conservan en la Bibliothèque nationale de France (París), en la Biblioteca Nacional (Madrid) y en el Musée d'Orsay (París). BAILLARGEON, Claude, "Construction Photography and the Rhetoric of Fundraising: The Maison Durandelle Sacré-Coeur Commission", en *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, vol. 27, n° 2, págs., 113-128.

⁸⁶ Sobre este archivo véase Audouze, Jean, Portebos, Gilles y Hellou, Alain, *Le Studio Chevojon à Paris. 130 ans de photographie industrielle*, París, Maison de la Villette, 1994.

⁸⁷ LE MEE, Isabelle-Cécile, *Collard et son atelier central de photographie. Catalogue des œuvres conservées dans les Bibliothèques Publiques Parisiennes*, tesis de licenciatura, Université Paris X-Nanterre, 1989.

⁸⁸ MONDENARD, Ann de, *Photographier l'architecture, 1851-1920*. Musée National des Monuments Français, París, 1994.

⁸⁹ LE PELLEY FONTENY, Monique, *Adolphe et Georges Giraudon, une bibliothèque photographique (1877- 1953)*, Archives départementales du Cher/Somogy Editions d'Art, París, 2005.

⁹⁰ Véase Capítulo 6.

⁹¹ Véase el « Dictionnaire des Photographes », publicado en LE MEE, Isabelle-Cécile, *Collard et son atelier central de photographie. Catalogue des œuvres conservées dans les Bibliothèques Publiques Parisiennes*, Université Paris X-Nanterre, 1989, donde figuran sesenta fotógrafos, amateurs y profesionales, vinculados a la firma.

⁹² Sobre los estudios fotográficos en París, sus domicilios y transformaciones comerciales, véase BOISJOLY, François, *Répertoire des photographes parisiens du XIX siècle*, Les éditions de l'amateur, París, 2009.

⁹³ Como cronológicamente este trabajo de Lévy en España quedaría fuera de nuestro estudio, véase GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael, *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Lévy (1888-1889)*, Diputación de Cádiz, 2002.

⁹⁴ LLOYD, Valerie, *Roger Fenton, Photographer of the 1850's*, Londres, South Bank Board, 1988.

⁹⁵ PARE, Richard, *Photography and Architecture: 1839-1939*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1982.

⁹⁶ SPENCER, Stephanie, *Francis Bedford, Landscape Photography and Nineteenth-Century British Culture: The Artist As Entrepreneur*, Ashgate Publishing, 2011.

⁹⁷ Un ejemplar de este álbum ha sido recientemente adquirido por la Central Library de Birmingham.

⁹⁸ Véase Capítulo 6.

⁹⁹ PHYSICK, John Frederick, *Photography and the South Kensington Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1975 y HAWORTH-BOOTH, Mark y MCCAULEY, Anne, *The museum & the photograph: collecting photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*, Londres, Victoria and Albert Museum, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1998.

¹⁰⁰ Dos ejemplares de este álbum se conserva en el Museo Alinari.

CAPÍTULO 3

LA DIFUSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA



Exposición fotográfica en 1859.

1. LAS SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS Y SUS EXPOSICIONES

Una de las características de la vida artística en la segunda mitad del siglo XIX fue la aparición de diferentes sociedades y círculos de artistas y aficionados. La mas famoso de ellas, por su planteamiento vanguardista y rupturista frente al poder establecido por las Academias será la *Société anonyme* de los impresionistas. La necesidad, por una parte, de crear vínculos para perfeccionar e intercambiar ideas, técnicas y modelos y, por otra parte, establecer vías de comunicación con la sociedad mediante la venta y la exhibición de sus obras, que se convertirá en seña de identidad de arte moderno, hizo que por toda Europa surgieran este tipo de asociaciones.

Jean-Paul Bouillon¹ realizó una clasificación de este tipo de sociedades decimonónicas, agrupándolas en cuatro grandes tipos: el primero, y mas antiguo modelo, sería el formado por amateurs, de muy diversa procedencia e interés, a las que también eran invitados artistas profesionales. La mas antigua de

ellas fue la formada en 1790 por el arquitecto Charles de Wailly (1730-1798), la *Société des amis des arts*, en la que se organizaban exposiciones, loterías, compras, etc. y cuyo modelo tendría gran difusión en provincias.

El segundo modelo sería el de las asociaciones de caridad, siguiendo el modelo inglés de mutualidades, pero gestionadas por artistas que realizaban una contribución anual y organizaban exposiciones, loterías, pero que carecían de una estructura permanente. La más célebre fue la fundada por el Baron Taylor, la *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*, en 1844. El tercer tipo, sigue un modelo más original y moderno, centrada fundamentalmente en la venta de obras, y fue la formada por marchantes y artistas, como la *Société nationale Louis Martinet*, con local propio en el que se celebraba una exposición de carácter permanente. La cuarta y última, sería la formada exclusivamente por artistas, surgidas frente a la Academia y guiadas por el interés común de exponer y dar a conocer el planteamiento de sus miembros mediante la organización de salones alternativos a los oficiales. A ésta pertenecería la *Société anonyme* de los impresionistas.

A la práctica de la fotografía llegaron personajes de muy diverso origen e intencionalidad. La formación artística de muchos de ellos, unido a su origen noble y burgués, fueron determinantes en la creación de sociedades fotográficas surgidas bajo las mismas inquietudes de otras artes: crear un espacio donde intercambiar ideas, experiencias y dar a conocer sus obras al público. En el caso de la fotografía, como hemos visto, el componente experimental y científico hacía aún mas relevante, si cabe, la necesidad de compartir experiencias con formulas, soportes, noticias del extranjero, etc.

La primera sociedad fotográfica francesa, fundada en enero de 1851, fue la **Société Heliographique**², bajo el impulso del editor valenciano Benito de Montfort³, en cuya casa situada en la rue de l'Arcade, próxima a la Bolsa de París, tenían lugar las sesiones y exposiciones de la Sociedad. Esta se enmarcaría dentro del primer tipo de sociedades formadas por individuos de muy diversos intereses que, en este caso, incluyó artistas

aficionados, escritores, políticos, pintores o arquitectos. Como órgano de difusión tuvo la revista *La Lumière. Journal non politique hebdomaire. Des Beaux-Arts-Héliographie et sciences* y en su primer número realizaba la declaración de intenciones que la guiaría: “Hay pocas palabras en nuestra lengua donde el significado sean tan bien entendido como el término “sociedad”. La sociedad humana, al sociedad europea, la sociedad francesa, son grandes acepciones. Las sociedades de seguros marítimos, contra los incendios, en asociación, en participación, son regidas por nuestros códigos; las sociedades científicas, de gran número en París, están fundadas bajo normas específicas y muy variadas. Por último, hay sociedades de amigos donde se celebran partidas de ajedrez, cenas en una fecha fija, etc.

La Sociedad heliográfica, fundada en 1851, se encuentra entre las sociedades científicas y las sociedades de amigos. No ofrece ni premios ni medallas como las sociedades de estímulo empresarial, no recibe como un instituto de depósitos, pero cumple una función útil, sobre todo en las artes emergentes. Pone en relación a unos hombre con otros que aisladamente buscan aisladamente, y que luchando durante años contra obstáculos, que por comunicación, intercambio, conversación, habrían resuelto en una hora.

Además, como nuestros lectores están interesados en conocer esta Sociedad, de donde procede la revista La Luz, es de interés hacer conocer sus estatutos.

Estatutos de la Sociedad heliográfica

Artículo primero. Los fundadores se proponen, por asociación, acelerar las mejoras en la fotografía.

Art. 2. Las reuniones se celebrarán los viernes primero y tercero de cada mes; los salones estarán abiertos a las 7 y media. No hay que pagar.

Art. 3. El propósito de las reuniones es el siguiente: 1º La comunicación recíproca de las obras; 2º el cambio voluntario de obras y procesos; 3º la confidencia sobre cualquier descubrimiento.

Art. 4. Cuando un socio considere oportuno dar a conocer un perfeccionamiento, un descubrimiento, un proyecto mismo, que su comunicación será hecha a la Sociedad y por la Sociedad, y será inscrita en un libro destinado al Registro de la Propiedad; la fecha serán registradas y certificadas en el registro.

Art. 5. Las personas ajenas a la Sociedad podrán pedir la inserción de un descubrimiento relativo a la heliografía, y tomar la fecha del registro, cuando esta comunicación haya sido aprobada por el Comité.

Art. 6. Cada socio podrá examinar el registro durante las sesiones.

Art. 7. En caso de disolución de la Sociedad, la documentación deberá ser depositada en el departamento de Conservación de Manuscritos de la Biblioteca Nacional.

Art. 8. Ningún miembro debe hacer partícipe a otros de los procedimientos confiados a la Sociedad. Este compromiso de honor se contrata por el solo hecho de asistir a las reuniones. (Se trata de que las comunicaciones hechas bajo recomendación de sus autores, reserve su conocimiento exclusivo a la Sociedad).

Art. 9. El autor de una comunicación podrá solicitar una certificación, de que ha sido deliberada por la Sociedad, con el sello de la Sociedad y la firma de un número de miembros.

Art. 10. La Sociedad publica anualmente un álbum, en el que cada miembro es llamado por el Comité a contribuir, según sus luces y medios.

Art. 11. La producción de este álbum, incluidos las adquisiciones de piezas fotográficas, los gastos de encuadernación y similares, será realizado a expensas de la Sociedad, así como otras experiencias que considere necesario.

Art. 12. La nominación de un candidato se hará, al menos, por tres miembros; su nominación tendrá lugar en la reunión siguiente a la presentación. La admisión se decidirá por votación secreta; y no podrá hacerse con el voto de menos de las tres cuartas partes de los miembros presentes.

Sesiones.

Art. 13. La reunión de la Sociedad heliográfica no es otra cosa, en principio, que una reunión agradable, donde la conversación permitirá a todos a elegir a sus interlocutores. Los miembros asociados son los invitados.

Art. 14. El fotógrafo, pintor, escritor, científico, escultor, arquitecto, óptico, grabador, celebrarán consultas y se prestarán mutuos servicios.

Art. 15. Dado que, en algunos casos, las sesiones tendrán un carácter general con ocasión de una comunicación interesante toda la asamblea, el presidente del comité de invitación, con la asistencia de un secretario, agitará la campanilla, y el silencio se mantendrá durante la comunicación y las

observaciones que haya dado lugar. Inmediatamente después, las conversaciones reanudarán su curso.

Art. 16. Una solicitud de comunicación general, pueden ser dirigida, ya sea al presidente, o al Secretario, o a uno de los Sres. miembros del Comité de invitación, lo que garantizará las formalidades del artículo 15, de arriba.

Art. 17. Cualquier otra solicitud se enviará al Presidente; el Secretario transmitirá las respuestas al Comité.

Art. 18. El artículo 8 de los Estatutos fueron objeto de algunas objeciones, el Comité afirma que es sólo una cuestión de que las comunicaciones sean registradas en el libro de actas, para que la Sociedad tenga conocimiento.

La fundación del periódico La luz no es otra cosa que el complemento del artículo 18.

La Sociedad heliográfica funciona con tal facilidad, que parece no tener ningún gobierno u organización. En un círculo donde hay bienestar, quien tiene en cuenta a un administrador? sino darle las gracias. En un teatro, si el autor o el actor nos gusta, quien se acuerda de los trabajos del director?

La providencia no es la mejor regla y la menos visible de los gobiernos? La opinión de la Sociedad heliográfica es que los socios o invitados no deben mas que hacer frente a un comité que supervisa su bienestar y progreso”.

Como presidente de la Sociedad heliográfica fue nombrado el baron Gros y el comité estaba formado por Hippolyte Bayard, Edmund Becquerel, Eugène Durieux, Auguste Mestral, Benito de Montfort, Louis de Laborde, Niépce de Saint-Victor y Jules Ziegler. A estos se unieron cuarenta de los hombres mas relevantes del mundo de las artes, las ciencias y la política francesa, entre ellos, los citados por *La Lumière*, el conde Olympe Aguado de las Marismas, Arnoux, Aussadon, Baldus, Barre, Champfleury, Charles Chevalier, Cousin, Eugène Delacroix, Desmaisons, Fortier, Gustave Le Gray, el conde d'Haussonville, Héctor Horeau, Lemaitre, Leseq, Lerebours, Leisse, de Mercey, de Montesquieu, el príncipe de Montleart, Émile Pécarrière, du Ponceau, Puech, Puillé Heni Regnault, Schlumberger, F.A. Renard, Francis Wey y el vizconde de Vigier.

Las intenciones de la Sociedad heliográfica se encontraban al margen de cualquier cuestión reivindicativa de política artística y

buscaba la creación de un lugar de intercambio cultural y científico interdisciplinar, que se difundiera de forma amplia, guiada bajo el respeto y reconocimiento de las novedades aportadas por quienes confiaban a ella sus novedades experimentales.

El vehículo utilizado para tal fin fue *La Lumière*, revista semanal que se imprimía en la misma casa del impresor Benito de Montfort, pasando a manos de los hermanos Gaudin a partir de 1853 y hasta 1864, fecha en la que se cerró por dificultades financieras. En sus propias páginas definía su “meta” con las siguientes palabras:

“Entre los hombres del mundo, no son pocos los que tienen un ardiente deseo de saber lo que las ciencias, las bellas artes, los descubrimientos diarios proporcionan tesoros a la civilización. No hay una ciudad, un pueblo de



nuestros Departamentos donde no se encuentre una Sociedad, un hombre dedicado a la adoración de las artes, a quien nada de lo que es ciencia y progreso le es extraño. Este hombre posee un laboratorio, un taller. Él ensaya, verifica, a menudo descubre él mismo, produce, y por lo tanto contribuye con su parte a la labor del continuo aumento de la riqueza intelectual. Es consultado, pero aún no está listo; pero a nosotros, estará listo para responder. Es al hombre de las capitales del mundo, es a las Sociedades sabias de nuestras ciudades, es al artista solitario de nuestros Departamentos, al que dirigimos esta revista. La Lumière será fiel a su título. Ninguna influencia nos alejará de la vista sobre la que, desde hoy, entramos sin énfasis y sin un prospecto. Seguimos siendo lo que parece censurable; pero, ante todo, nuestra labor será examinar lo que es bueno, bello, interesante y nuevo. Seremos extraños a la política, y la literatura en nuestras columnas, no ocupará otro lugar que su influencia sobre la perfección de nuestra editorial, sobre todo con respecto a las bellas artes, sujeto de las cuales nuestro lema será: Nada es mas bello que la verdad, pero se debe elegir.

En cada una de las muchas sociedades cultas de París y Londres, vamos a tener un amigo fiel, un centinela para asegurarse de que nada útil, nuevo, curioso, no ocurre sin que seamos informados lo antes posible, y por lo tanto habremos sido capaces de prestar un servicio. Nuestros editores son eruditos, escriben, no para eruditos, sino para todos. Las oscuridades de la ciencia les son familiares, sus fórmulas no están disponibles para el público la mayoría de las veces, más que como signos de una lengua extranjera, nosotros les daremos las lúcidas traducciones.

La heliografía, esta ciencia nueva que comprende le daguerrotipo o el dibujo por los perfeccionamientos de M. Daguerre (sobre placas metálicas), y la fotografía o dibujo mediante la luz (sobre papel); la heliografía ocupará el lugar más importante en nuestro trabajo. Dedicada a los intereses de la Sociedad heliográfica, la revista La Luz construirá un benévolo consejo, se fortalecerá del contacto de considerable inteligencia de quienes componen esa Sociedad. La heliografía ocupa ahora un lugar incontestable entre las bellas artes y la ciencia. Ella participa de las artes por la imitación de la naturaleza, la imitación inteligente de la naturaleza elegida; participa de la ciencia en sus relaciones con la química y la física”.⁴ (...)

La Sociedad heliográfica produjo tres álbumes⁵, el primero de 1851, hoy desaparecido, fue objeto de dos artículos en *La*

Lumière, redactados por Francis Wey⁶, en los que hacía hincapié en el valor científico del mismo. Este álbum no tenía una intencionalidad estética, sino que, al igual de otros creados en la misma época, se presentaban como compendios recopilatorios de los progresos de la fotografía a través de los ejemplos dados por diferentes fotógrafos, independientemente del tema fotografiado. En cada uno de los dos años siguientes volvió a elaborarse un álbum, hoy conservados en la Bibliothèque nationale de France.

El carácter científico, la búsqueda del perfeccionamiento de la imagen, sobre todo en lo referente a la multiplicidad, fue el motor principal, primero de la Société héliographique y después de la Société française de Photographie, y algunos de sus miembros forman parte de la historia de la fotografía por sus logros en este campo, mas que por una creación fotográfica de autor.

Este fue el caso **Louis-Désiré Blanquart-Evrard** (1802-1872)⁷, del que hablaremos detenidamente mas adelante por su faceta como impresor, y de **Henri-Victor Regnault** (1810-1878)⁸. Blanquart-Evrard introdujo una serie de mejoras sobre el procedimiento de Fox Talbot que significarían un gran avance en la calidad de las imágenes. En 1847 presentó ante la Academia de Ciencias un procedimiento de calotipo que ofrecía una mayor gradación de tonalidad y detalle y que requería un menor tiempo de exposición, mediante la sensibilización del papel en dos baños sucesivos, el primero en iodo de potasio y, después en nitrato de plata, invirtiendo el procedimiento Fox Talbot. El negativo resultante podía almacenarse sin ser expuesto durante meses y antes de tomar la imagen debía ser humedecido en una solución de nitrato de plata e introducido en la cámara entre dos planchas de vidrio.

Con este procedimiento se eliminaba del proceso de sensibilización el ácido gálico y sólo se utilizaba para su revelado. Por otra parte, Blanquart-Evrard también modificó la preparación del papel sobre el que se realizaba el positivo, al ser sustituido el papel a la sal, por el papel sensibilizado con albúmina que dio a las copias un barniz brillante. Estos

procesos, que mejoraron notablemente el procedimiento del calotipo, dieron, además, el impulso definitivo a la impresión en serie a través de los establecimientos del propio Blanquart-Evrard, de Davanne o Lerebours, entre otros, como veremos.

Henri-Victor Regnault, físico y químico miembro de la Academia de Ciencia francesa e inglesa, y descubridor de las cualidades térmicas del gas, introdujo en fotografía el uso del ácido pirogálico como revelador de la imagen. Desde 1841 comenzó a experimentar sobre el calotipo y, a partir de 1847, con la mejora introducida por Blanquart-Evrard, lo practicó de manera asidua como forma de ilustrar sus libros sobre química. Director de la Fábrica de Sévres (1852-1871), utilizó sus conocimientos químicos para la producción y decoración de las porcelanas.

En torno a la fábrica, Regnault reunió a un grupo de artistas y aficionados que practicaban la fotografía, entre los que se encontraban Louis Robert, E. Béranger, Jules André, Jules-Pierre-Michel Diéterle (1811-1889), decorador jefe en Sévres. Además de miembro fundador de la Société héliographique, en 1854 formaba parte del grupo impulsor de la Société française de Photographie, convirtiéndose en su primer presidente. En ella se conserva un interesante álbum en el que, además de sus composiciones, Regnault incluyó, bajo un interés técnico como el álbum de la Société héliographique, el trabajo de otros calotipistas como Fox Talbot, la pareja formada por Jacques-Michel Guillot y Amélie Saguez, conocidos como Guillot-Saguez, el barón de Lagrange y Gustave Le Gray, entre otros.

La obra fotográfica de Regnault estaba centrada en la experimentación de la luz y encontró en el género del paisaje y del retrato sus mejores fuentes de trabajo. También realizó incursiones en torno a la fotografía de arquitectura, que publicó Blanquart-Evrard en su álbum *Études photographiques*.

Padre del prometedor pintor Alex-Georges-Henri Regnault (1843-1871), autor de *El general Prim ante Madrid el 8 de octubre de 1868* (Musée d'Orsay, París), su temprano fallecimiento en el frente Franco-prusiano y por el mismo conflicto, la destrucción

de su laboratorio en Sévres, le alejaron definitivamente de la fotografía.

Ambos, tras formar parte de la Société héliographique, que se mantendrá activa hasta 1852, impulsaron la creación de la **Société française de Photographie**⁹, en 1854. De ámbito algo mas restrictivo que su antecesora, todos sus miembros practicaban la fotografía. Sus fundadores fueron Olimpe Aguado, conde de las Marismas, Hippolyte Bayard, Edmund Becquerel, Charles Chevalier, Delessert, Eugène Durieu, el baron Gros, Laborde, Gustave Le Gray, Benito de Monfort, Niépce de St. Victor, Victor Henri Regnault y Francis Wey. Sus estatutos se basaban fielmente en los de la Academia de Ciencias, lo que ya indicaba el carácter especializado de la misma.

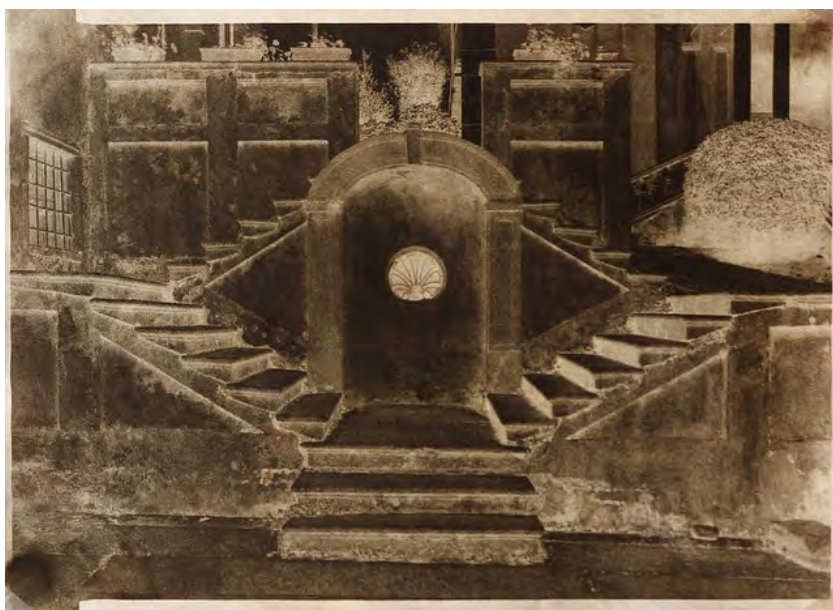
En 1855 comenzó a publicar el *Bulletin de la Société française de Photographie*. Continuó la labor investigadora de la Société héliographique, con la convocatoria de un premio para los descubrimientos de nuevos procedimientos fotomecánicos patrocinado por el duque de Luynes, y promovió el reconocimiento oficial del medio y la enseñanza institucional de la fotografía. **Honoré d'Albert Luynes, duque de Luynes** (1802-1867), arqueólogo aficionado, su interés por la divulgación e ilustración de los descubrimientos le hizo defender tempranamente la fotografía como el medio idóneo para difundirlos y por ello, desde la Société française de Photographie, creó un premio, dotado con 8000 francos, al creador del mejor procedimiento fotomecánico y con 2.000 francos, al inventor del máximo adelanto en materia de positivado.

La Société Française fue declarada de interés público en 1894 e impulsó el nacimiento del cine. Hoy es un lugar de investigación y una parte de sus colecciones, se alberga en la bibliothèque nationale de France.

En Gran Bretaña, también con una larga tradición en la creación de sociedades y clubs, surgió temprana y efímeramente el **Calotype Club**, con sede en Edimburgo, en torno a 1843, y cuyos miembros fundadores eran nobles aficionados

introducidos en el procedimiento del calotipo por Sir David Brewster (1781-1868), íntimo amigo de Fox Talbot, al que se unieron John Adamson (1810-1870), médico y químico en la universidad de St. Andrews, sir David Brewster (1781-1868), físico, matemático y astrónomo, inventor del caleidoscopio (1816), Cosmo Innes (1798-1874), abogado y anticuario, James Francis Montgomery (1818-1897), abogado y clérigo, sir James Dunlop (1830-1858), oficial de la armada británica, George Moir (1800-1870), abogado y traductor de la obra de Schiller, John Cay (1790-1865), abogado, Mark Napier (1798-1879), especialista en la historia de Escocia, los hermanos Patrick (1782-1872), abogado y filántropo, y Robert Tennent (1813-1890), también abogado tomó las primeras fotografías de Melbourne, sir Hugh Lyon Playfair (1786-1861), rector de St. Andrews, John Stewart (1813-1867), anticuario, James Calder Macphail (1821-1908), experto en literatura gaélica y predicador de la iglesia anglicana, tomó numerosas fotografías en Italia y Tierra Santa.

El Calotype Club creó dos álbumes¹⁰, con 300 imágenes en total, el primero conservado en la National Library (Edimburgo) y el segundo en la Central Library (Edimburgo), con retratos, imágenes de castillos y edificios escoceses y vistas de Italia, Malta y Bélgica.



*Negativo de la colección del
Calotype Club, 1844.*

Cosmo Innes, George Moir, Hugh Lyon Tennent y John Stewart, se convirtieron posteriormente en activos miembros de la Photographic Society of Scotland, fundada en 1856.

En Gran Bretaña, la incorporación de la fotografía en sociedades de anticuarios, historiadores y científicos fue muy amplia y su institucionalización en museos y bibliotecas, fue también temprana, como veremos mas adelante en algunos ejemplos.

Pero a pesar de esta temprana incorporación de la fotografía como instrumento auxiliar de las ciencias, fue la influencia de la Société héliographique la que determinó la creación de la **Royal Photographic Society**, en 1853¹¹, aún activa como sociedad profesional. Roger Fenton (1819-1869)¹², alumno de Gustave Le Gray, al que había conocido como estudiante en el estudio de Paul Delaroche, viajó a París en 1851 y visitó la sede de la Société héliographique en el domicilio de Benito Monfort, relatando su estancia en un artículo en la revista *The Chemist*¹³. Al mes siguiente publicaba en la misma publicación su “Proposal for the formation of a Photographical Society”¹⁴, en la que se guiaba por los mismos principios de la Sociedad heliográfica: reuniones periódicas, la publicación de una revista, la creación de una biblioteca de referencia, la celebración de exposiciones y la publicación de álbumes. Pero su proyecto se encontró con la resistencia de Fox Talbot, debido a la protección que había establecido sobre el calotipo mediante su patente.

Tras varios meses de negociaciones, Talbot consintió en ceder parte de la patente del calotipo para que pudiera experimentarse y difundirse sin tener que abonar derechos, reservándose exclusivamente la explotación en el ámbito del retrato —la de mayor éxito comercial— y el 20 de enero de 1853, Fenton hacía pública la convocatoria de una exposición que fuera el acto de inauguración de la nueva sociedad. Su primer presidente fue el pintor y director de la National Gallery de Londres, sir Charles Lock Eastlake (1793-1867), marido de la fotógrafa Lady Elisabeth Eastlake (1809- 1893).

El 3 de marzo de 1853 aparecía en primer número del *Journal of the Photographic Society*. A lo largo del tiempo, sus fondos

fueron creciendo hasta llegar a más de 80.000 piezas (del daguerrotipo al holograma), 6.000 objetos fotográficos, 11.000 libros, decenas de colecciones de periódicos y unos 2.000 documentos, con una colección de fotografías británicas hasta 1930, de unos 10.000 autores. En 1979-80, su sede se trasladó de Londres a Bath y en 2010, al National Media Museum (Bradford).

A partir de estas primeras sociedades se fueron abriendo, siguiendo estos modelos, otras locales y mas especializadas por toda Europa¹⁵. Entre todas ellas queremos destacar la creación de la **Architectural Photographic Association**¹⁶, por estar especializada en el ámbito de nuestro tema de investigación. Única en su tiempo, entre sus miembros fundadores se encontraban los arquitectos del revival gótico, sir Charles Barry (1795-1860), autor de la reconstrucción de las Houses of Parliament de Londres y sir George Gilbert Scott (1811-1878), arquitecto de la abadía de Westminster, bajo la presidencia de Charles Robert Cockerell (1788-1863), arquitecto y arqueólogo, primer galardonado con la medalla de Oro del Royal Institute of British Architects. Otros de sus miembros fueron Benjamin Ferrey (1810-1880), Matthew Digby Wyatt (1820-1877) y Philip Charles Hardwick (1822- 1892), todos ellos arquitectos de renombre en la Inglaterra victoriana.

El objetivo principal de la sociedad era la creación de una colección específica de fotografía de arquitectura de los mas famosos edificios de Gran Bretaña y fuera de ella, y para ello contó con la cooperación del cuerpo de la Royal Engineers y de la East India Company. En las noticias de su creación y posterior desarrollo, publicadas tanto en revistas especializadas del mundo de la arquitectura, como *The Builder* o *Building News*¹⁷, como de la fotografía como *Photographic Notes* o *La Lumière*, se destacó como fundamental su carácter auxiliar para el arquitecto y didáctico para el público: “*Como asociación, tiene como objeto procurar y facilitar a sus miembros fotografías de trabajos arquitectónicos de todos los países, para que beneficie su profesión de arquitecto mediante la obtención de las correctas representaciones de estos trabajos, y, para el público, tenga el beneficio de la difusión del conocimiento de los mejores ejemplos de arquitectura, que promuevan un incremento del interés y el amor*

hacia este arte”¹⁸. La primera exposición se celebró entre el 7 de enero de 1858 y el 24 de febrero, en las galerías de Suffolk Street (Londres)¹⁹ y contó con mas de 400 asociados en apenas unas semanas de vida.

Su primera exposición, celebrada en las salas del Institute of British Architects, tuvo 750 suscriptores que, a cambio de una guinea de aportación, podía tener tres copias de las fotografías expuestas. Cada uno de los medios que describieron la muestra, en función del público al que sus publicaciones estaban destinadas, hicieron hincapié en distintos aspectos y concluyeron de distinta forma sobre la asociación y su exposición. *The Building News* se centró en destacar la ausencia de fotografías de arquitectura británica, frente a la presencia de fotografías de arquitecturas “clásicas, bizantinas y árabes” de fotógrafos extranjeros y, esperanzado, expuso el autor anónimo del texto, que confiaba que con la creación de esta sociedad, la fotografía de arquitectura en Gran Bretaña llegara a poder contar con obras de la calidad de Baldus o los hermanos Bisson: *“Contribuyen a la exposición establecimientos en Florencia, Madrid y París. Todo esto es de gran importancia porque Inglaterra —donde tenemos pensado hacer mucho— parece que se hace muy poco cuando se pone a la vista el trabajo de los colaboradores extranjeros; Hemos obrado bien en el paisaje y en las escenas estereoscópicas; pero la fotografía de arquitectura no se ha reunido aquí con esa atención especial que tiene en el continente, y esperamos que será lo bueno que surja de la Architectural Photographic Association. Esperamos, que la fotografía arquitectónica será promovida en este país. Es natural que el paisaje aquí representado llame nuestra atención, porque es una de nuestras grandes escuelas de arte, y en cambio, para el fotógrafo parisino o italiano es lo mas natural recurrir primero a los grandes monumentos de arte que decoran sus ciudades.*

No queremos menospreciar la fotografía arquitectónica inglesa, ya que la exposición cuenta con muchos ejemplos de nuestras importantes estructuras medievales para el estudiante; pero cuando vemos juntos los ejemplos de todos los estilos, sentimos la necesidad de conseguir lo que el operador extranjero. El resultado de la exposición de la Asociación de Fotografía Arquitectónica es sentar al turista ante un cosmorama completo de la arquitectura de todos los tiempos; y no nos sorprendemos al ver a estudiantes, ancianos y jóvenes, pasando por los numerosos portfolios, que les

dan retratos tan completos y fieles de los ejemplos mas notables de todos los estilos de su arte.

Las obras de muchos expositores están parcialmente montadas en los paneles del centro de la gran sala de la exposición, y otra parte se encuentra depositada en los portfolios, y son cerca de 400 y todas de una clase superior. Por las razones que hemos dado para explicar la fama de las escuelas extranjeras de la fotografía de arquitectura, es por lo que se buscan mas las obras extranjeras expuestas que las inglesas, no por falta de poder, pero si, por falta de estímulo y cultivo y para ello, como decimos, la Agrupación Fotográfica de Arquitectura, con el tiempo, pondrá remedio”²⁰.

Photographic Notes, en cambio, se centraba en alabar con entusiasmo la iniciativa de crear la asociación y la celebración de sus exposiciones:”El acontecimiento más importante que ha ocurrido desde hace tiempo en relación con la fotografía, es el establecimiento de una nueva sociedad, con el título de la ASOCIACIÓN DE FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA. En el número 31 de nuestra revista brevemente hicimos alusión a este acontecimiento, y remirimos a nuestros lectores ala Excmo. Secretario, para obtener la inscripción a la misma. Se les hará llegar una copia de la circular que ha sido emitida por la Asociación, así como una copia de sus Reglas. Nuestros lectores recordarán tal vez con una sonrisa la historia de una antigua asociación fotográfica, que surgió con un propósito totalmente diferente, el año pasado, y que fue aplastada en su embrión por la oposición de la Sociedad Fotográfica, que conectó la idea de la prosperidad de dicha Asociación con la de su propia caída. Pero la nueva Asociación a la que ahora dirigimos la atención de nuestros lectores ha sido formada para un propósito totalmente diferente a la anterior, y está bajo la dirección de un conjunto totalmente distinto de hombres de aquellos que tuvieron la breve gestión del proyecto del año pasado. La Asociación de Fotografía Arquitectónica no ha sido instituida para cualquier propósito comercial, sino con el objeto de promover un nacional de conocimiento de los principios de la arquitectura, mediante la emisión a los suscriptores, a precio de coste, de fotografías de las obras arquitectónicas más notables de todos los países, con las dimensiones del objeto representado, en los márgenes. Esta Asociación ya ha inscrito entre sus miembros oficiales a casi todo el talento arquitectónico del país. El Consejo de la Asociación se compone de hombres que han obtenido la máxima distinción en la práctica de su profesión con éxito, lo que implica un profundo conocimiento y apreciación del arte, combinado con un genio inventivo, el conocimiento práctico, y una clara

comprensión de los problemas de la construcción. En manos de estos hombres, que poseen una inmensa influencia y relación, y actuando con una sola voluntad por un objeto de gran utilidad nacional relacionada con su profesión, los asuntos de la Asociación están seguros de prosperar. Creemos que el número de miembros que se han adherido supera a la de cualquier otra Sociedad Fotográfica, y podemos confiadamente predecir que antes de muchos meses la Asociación de Fotografía Arquitectónica habrá asumido una importancia acorde con la del objeto que tiene a la vista.

De todas las aplicaciones de la fotografía, ciertamente, no hay ninguna en la que el fruto es tan exitoso como en la reproducción de los sujetos arquitectónicos. Un muy buen retrato fotográfico es la excepción más que la regla, y en la fotografía de paisajes los colores verdes salen mal, los árboles parecen ondulados como si fuera su reflejo sobre el agua, los cielos son irreconocibles y todos los objetos animados tomados en el acto se desdibujan. Pero en la fotografía de objetos de arquitectura nada se deja de desear. Apenas hay un límite en el tamaño y perfección con que estas obras pueden ser producidas, mientras que en la veracidad y la minuciosidad de detalles, una fotografía de un objeto arquitectónico es infinitamente superior a cualquier otra forma de representación de la misma. Y de nuevo, con la ayuda del estereoscopio, el fotógrafo puede obtener lo que el pintor nunca puede captar con sus obras, el efecto verdadero de la solidez.

Ahora que una Agrupación de Fotografía Arquitectónica se ha formado, y que los hombres cultos de todas las clases cada día van incrementando la lista de sus miembros, el único deseo es que la formación de este tipo de asociación no se debería haber aplazado tanto tiempo”.

Con una lectura especializada, el artículo de *Photographic Notes* recalca además la importancia de buscar la mejora en los procedimientos de reproducción fotográfica, basándose en las experiencias de Blanquart-Evrard, al igual que también realizó la Société héliographique y la Société française de Photographie: “Sin duda, el desvanecimiento de las fotografías ha tenido algo que ver con este retraso, y ciertamente la impresión positiva es una de las que ha continuado prosperando. (...) Este difícil problema será recibido por el sentido común combinado la mente de talentosos hombres prácticos. Descartando de sus mentes las meras teorías de los fotógrafos de sillón, y los escritores que no tienen nada que mostrar en apoyo de sus opiniones, así como las experiencias inconexas de aficionados, estos hombres sin duda

permitirán llegar a conclusiones a partir de los grandes experimentos de las firmas profesionales más destacados en los últimos cuatro o cinco años nos han suministrado; y exponiendo las pruebas y compararlas sin prejuicios, pero con el deseo ansioso de llegar a la verdad, estamos seguros de que la evidencia obtenida será suficiente para no dejar ninguna duda en la mente del Consejo en lo que al proceso de impresión que se deben adoptar, y hacia el mejoramiento de las cuales, si se considera defectuoso el de cualquier particular; y deben dirigir su seria atención a aquellos a quienes honren con sus encargos de impresión”.

La celebración de exposiciones tuvo carácter anual y la siguiente²¹, celebrada entre el 15 de diciembre de 1858 y el 31 de enero de 1859, en la misma sede de la anterior, expuso la obra completa, realizada hasta entonces, de Robert MacPherson, con 120 vistas de Roma y otras ciudades italianas. En esta ocasión, sí se destacaron las obras presentadas por los fotógrafos británicos: *“Las bellas catedrales de Litchfield, Lincoln, Tintern, Wells y Salisbury han sido, admirablemente, bien recogidas por el Sr. Fenton, el Sr. Melhuish y el Sr. Cocke, y nos evidencia que los fotógrafos ingleses han tenido un mayor éxito en eliminar las distorsiones y en obtener una acertada y clara tonalidad, frente al trabajo de los fotógrafos extranjeros”*²².

Además de la exposición anual, la asociación comenzó a impulsar debates y lecturas en lugares donde sus miembros asociados se encontraran, como Arthur Asphitel, arquitecto y arqueólogo, en Roma, Thomas Hayter Lewis (1818-1898), arquitecto escocés, en El Cairo o George Edmund Street (18124-1881), arquitecto e historiador, en Venecia, a la que acudió John Ruskin.

El papel sobre la asociación se puso en tela de juicio y en noviembre de 1859 fue presentada una moción para disolverse. Los problemas generados por no poder atender todas las peticiones de los suscriptores y la calidad de las mismas, fueron el origen del debate. El problema se debía al éxito y tamaño de la asociación, con demasiados suscriptores y demasiados fotógrafos que querían exponer allí. La asociación se reformó y sir William Tite fue elegido presidente. En febrero de 1860 se celebraría su tercera exposición anual, con la exhibición de 510 fotografías, la mitad de ellas dedicadas a vistas inglesas realizadas

por Roger Fenton y Francis Bedford. En ella pudo materializarse claramente el concepto de fotografía arquitectónica británica frente a la francesa. La primera, representada en las obras de Fenton y Bedford de abadías y castillos en ruinas, se encontraban claramente imbuídos del espíritu romántico de la pintura del momento, mientras que las representaciones de Baldus, de la construcción del nuevo Louvre, o de los hermanos Bisson, de la catedral de Nôtre Dame de París, reflejaban el carácter didáctico y documental para el que habían sido producidas.

El debate sobre el papel de la fotografía de arquitectura centró varias sesiones de la asociación, que recogió la prensa especializada. Unos, como el arquitecto e historiador **Richard Popplewell Pullan** (1825–1888), consideraban que la fotografía era una ayuda inestimable y que con el tiempo formaría parte indispensable de la educación del arquitecto²³; otros, como el arquitecto y teórico Edward Buckton Lamb (1806-1869), defendían que la forma mas perfecta de adquirir el conocimiento de los estilos arquitectónicos era por medio del dibujo e incluso llegó a denominar la fotografía como “the foe-to graphic art” (el enemigo del dibujo). **William Burgues** (1827-1881) zanjó el debate argumentando las ventajas de uno y otro medio en la reproducción de la arquitectura²⁴.

En 1861 tendría lugar la última gran exposición²⁵ de la Architectural Photographic Association, celebrada en la Gallery 9, en Regent Street, del 15 de enero al 14 de marzo, contó con más de 500 imágenes de las principales firmas europeas e inglesas. A partir de entonces, la asociación tuvo una tímida actividad, con exposiciones menos numerosas debido en gran medida a la popularización de la fotografía y el avance de los procesos fotomecánicos que hacían aún más barata la producción en serie, por lo que el éxito de las primeras con la posibilidad de obtener copias de los originales de las grandes firmas perdió interés. En 1868 cambió su nombre por el de Architectural Photographic Society y volvió a intentar ofrecer, efímeramente, un servicio a los arquitectos mediante campañas sistemáticas de documentación arquitectónica. Por su interés, detallamos en el anexo 2, las obras y autores participantes en las

tres primeras exposiciones de la asociación²⁶, de la que formaron parte los mejores fotógrafos de arquitectura del siglo XIX y en las que España ocupó, como analizaremos más adelante, un papel destacado.

La idea de crear una sociedad fotográfica dirigida a servir a los arquitectos, no fue sólo inglesa y, en 1864, César Daly en su *Revue Générale de l'Architecture et des travaux publics* hacía una llamada a los arquitectos franceses para formar parte de la **Société Internationale de Photographie d'Architecture**: “*La fotografía puede ser considerado el instrumento mas útil que la ciencia de este siglo ha servido al arte y a la historia: con la fotografía, no mas croquis incorrectos, formas decorativas reproducidas sin instrucción paralela y complementaria que muestre la naturaleza de los materiales y su modo de empleo, porque la fotografía presenta el edificio a sí mismo con sus efectos verdaderos de luces y sombras, con su madera, su piedra, su metal, con todo lo que le da su verdadero significado. Por encima de una buena fotografía, para el arquitecto, no hay mas que la vista del monumento mismo*”²⁷.

Según Daly, la Société Internationale de Photographie d'Architecture era análoga a la Art-Union y su objetivo era ser una “*institución internacional de fotografía, consagrada a la reproducción de todo aquello que pudiera interesar para la historia y el arte arquitectónico*”. No tenía carácter comercial, sino que se definía como “*una reunión de artistas asociados para hacer llegar, al mayor mercado posible, bellas fotografías de los mas bellos ejemplos de arquitectura que existen*” y para ello ofrecía a los arquitectos miembros, a cambio de una suscripción de 26,50 francos, diez fotografías a elegir de entre un gran número de imágenes de arquitecturas de todos los países, al modo que lo había hecho la Architectural Photographic Association.

Las oficinas de la *Revue générale* fueron la sede de los representantes en Francia de esta sociedad y en ellas, los miembros abonados podían acudir a escoger las imágenes de entre una serie sobre monumentos franceses. Esta es la única referencia publicada sobre esta sociedad, en la que no se citaba miembro alguno, fotógrafo colaborador o actividades paralelas y de la que ninguna publicación volvió nunca a dar noticia alguna.

2. OTRAS EXPOSICIONES EN LA DÉCADA DE 1850.

Las exposiciones jugarán un papel relevante en la aceptación y difusión del medio fotográfico²⁸. Junto a las organizadas por las sociedades especializadas, su presencia ya se documenta en otras de carácter general en la década de 1840. La primera exposición de fotografía con vistas de arquitectura la organizó, como vimos, Hippolyte Bayard con sus primeros daguerrotipos en papel para recaudar fondos para las víctimas del terremoto de la Isla de Martinica ese mismo año, pero serán las dedicadas a la industria donde la fotografía comenzó a verse como un ejemplo más de los avances tecnológicos. A mediados de la década de 1840, las exposiciones industriales francesas incluyeron una amplia selección, tanto de daguerrotipos, como de calotipos, de diversos temas.

El hecho de ser un invento de dominio público en Francia y el apoyo de la mejora de los procedimientos mediante el incentivo de premios -como los 3000 francos que la Société d'encouragement pour l'Industrie ofrecía a aquellos que descubrieran un método para hacer reproducible el daguerrotipo-, hizo que fuera mayor la presencia pública de la fotografía desde fechas muy tempranas, frente a la timidez británica durante las dos primeras décadas de existencia del calotipo, protegido por la patente de Fox Talbot.

Así se evidenció en la Exposition nationale des produits de l'Agriculture et de l'Industrie de 1844, que contó con más de 1000 daguerrotipos. Cinco años más tarde, en la edición de esa misma exposición, la muestra contó con los mejores ejemplos de fotografía de arquitectura, realizadas por Gustave le Gray o Guillot-Saguez entre otros, cuya presencia perduró en el tiempo de manera que dos años más tarde León de Laborde (1807-1867), en el artículo “Rapports du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés”²⁹, publicado en *La Lumière*, hablaba de estos trabajos, destacando la rápida difusión de la fotografía como medio de reproducción industrial del arte.

En Gran Bretaña, sus exposiciones dedicadas a los avances de la industria no contaron con una presencia tan mayoritaria de fotografías durante la década de los cuarenta. Hubo que esperar

a la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, celebrada en el Crystal Palace (1851) y visitada por seis millones de personas, para que la fotografía ocupara un papel destacado en una muestra británica. Su presencia fue doble: por una parte, al ser exhibida como ejemplo de los avances industriales de las dos grandes potencias existentes por entonces, Francia y Gran Bretaña, con cerca de 800 ejemplos; y por otra, al ser la primera exposición que contó con un catálogo ilustrado, que se conoce también como *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition Was Divided*, del que hablaremos mas adelante.

Además, la exposición fue fotografiada oficialmente por la firma Negretti&Zambra, cuyo trabajo se vendía a modo de recuerdo para los visitantes, siendo las más célebres las vistas estereoscópicas que representaban la recreación de la arquitectura nazarí de la Alhambra de Granada.



Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851.

En cuanto a los círculos artísticos, su presencia estuvo rodeada de polémicas y enfrentamientos entre defensores y detractores que debatían sobre si la fotografía debía considerarse un arte y no un mero auxilio documental. A partir de 1850 surgen fotógrafos que, sin considerarse artistas, buscan la inspiración en el paisaje, donde la arquitectura se miraba con ojos pintorescos, o en el realismo social, los mismos temas sobre los que se fijaba la pintura del momento.

La **Society of Arts de Londres** celebró, en 1852, la muestra *Recent Specimens of Photography*, con 835 fotografías de 79 fotógrafos³⁰. En su organización contó con la colaboración entre los fotógrafos Roger Fenton y Philip Delamotte y los historiadores Joseph Cundall (1818-1895) y Peter Le Neve-Foster (1809-1879), secretario de la sociedad. Su éxito fue tal que más de doscientas personas firmaron para apoyar la creación de una sociedad específicamente fotográfica, que se materializará al año siguiente en la Royal Photographic Society. Por otra parte, dos portfolios con 125 fotografías cada uno -mayoritariamente de arquitectura- de las exhibidas en la Society of Arts recorrieron las principales sociedades de aficionados del país. Entre los participantes en la muestra se encontraban Gustave le Gray, Henri le Secq, Frédérik Martens, Claude-Marie Ferrier y Domenico Bressolin, entre otros.

En Francia, la inclusión de la fotografía en las exposiciones artísticas fue más restrictiva, ya que sólo las Bellas Artes tradicionales tenían su lugar y ello tras pasar los severos filtros del comité académico de selección, y estuvo rodeada de duras polémicas. En 1851, Gustave Le Gray intentó que varias fotografías suyas fueran incluidas en el Salon de ese año sin éxito, al no haber sabido definir el jurado si estas fotografías eran fruto del arte o de la industria³¹.

El año de 1855, como señala Aaron Scharf³², fue clave para la fotografía y su relación con el arte. Fue el año en el que abrió la **Société française de Photographie** y además, Gustave Courbet inauguraba su célebre exposición individual *Du Realisme*. Estos dos acontecimientos, aparecentemente inconexos, sin embargo son muestras del triunfo de la pintura realista, a la que

la fotografía vendría a servir como una evidencia del camino verdadero del arte que defendían los realistas. Esta vinculación, hizo, además, que la fotografía tuviera, lógicamente, los mismos enemigos que Courbet: “el daguerrotipo, armado de toda su perfección mecánica, jamás triunfará, como no sea sobre pintores mediocres, carentes de toda inspiración”³³, dirá Alfred Bonnadot en un artículo en la *Revue Universelle des Arts* a propósito de la relación de la fotografía y el arte.

Tras intensos debates que llenaron las revistas de la época, el gobierno francés acabó por ceder a las presiones de la Société française de Photographie y creó un Salon de la photographie como parte de Salon anual que se celebraba en el Palais de l'Industrie, a partir de 1859. Las caricaturas o las encendidas palabras de Baudelaire, citadas en el capítulo 2, intentaban minimizar el éxito de una muestra que reunió la obra de 1.295 fotógrafos y recibió la visita de 20.000 personas. La presencia de la fotografía en el mítico Salon, hizo que las comparaciones resultaran inevitables y muchos de los pintores presentes fueran criticados por su excesivo realismo fotográfico.

El debate entre arte y fotografía marcaría su presencia en las exposiciones celebradas durante las décadas de 1860 y 1870, si bien la aparición paulatina de sociedades fotográficas y salones específicos, hizo renunciar a la fotografía a intentar involucrarse en proyectos expositivos propiamente artísticos, creando, a imagen de las sociedades artísticas, sus propios círculos y vehículos de exhibición pública.

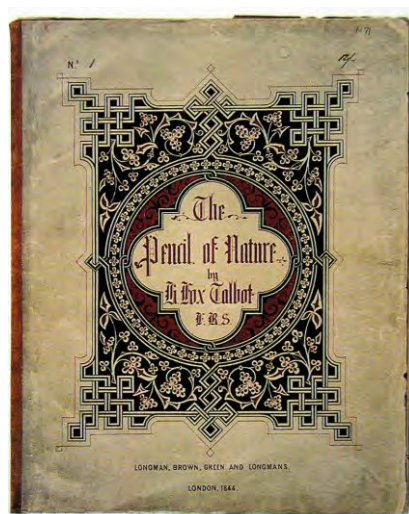
3. EL NACIMIENTO DE LAS IMPRENTAS FOTOGRÁFICAS. LOS PRIMEROS ÁLBUMES Y PUBLICACIONES ILUSTRADOS.

La aparición de la fotografía y las posibilidades de su reproducción sin límite tuvo en la ilustración de libros una de sus principales vías difusión y utilización, siguiendo el camino ya iniciado a finales del siglo XVIII, de otras publicaciones como las revistas ilustradas, los libros de viajes o los destinados a especialistas. Como hemos visto, las principales sociedades tiene entre sus objetivos principales la mejora de los procedimientos fotomecánicos.

Weston J. Naef³⁴ estableció varias etapas en la evolución del libro ilustrado fotográficamente durante el siglo XIX: la primera, que denomina prehistoria, abarcaría desde el nacimiento de la fotografía, en 1839, hasta 1843, con la creación de libros con fotografías pegadas. La segunda, entre 1844 y 1852, estaría marcada por el uso exclusivo del daguerrotipo como matriz para la realización de litografías y, por lo tanto, ya estaríamos ante el nacimiento de la producción en serie. En la tercera etapa, entre 1852 y 1860, se afianzan los procedimientos fotomecánicos que se desarrollarán hasta 1880. Recordemos que los procedimientos fotomecánicos son aquellos que permiten la obtención de imágenes basadas en fotografías, pero impresas sin intervención de la luz sino mediante procesos mecánicos. La cuarta, entre 1860 y 1880, se caracterizaría por la inclusión de fotografías originales, realizadas mediante la técnica del colodión a partir de negativos de cristal, en páginas insertadas entre las páginas o al final del texto.

En las décadas transcurridas entre 1880 y la I Guerra Mundial se produjo la aparición de nuevos procedimientos fotomecánicos.

Como vimos, el primero en publicar un libro ilustrado fotográficamente fue W. H. Fox Talbot, en *The Pencil of Nature* (1844 y 1847), libro con 200 copias, que contaba con 24 papeles a la sal, en el que explicaba sus experimentos fotográficos y posibles aplicaciones. Este trabajo se realizó en el establecimiento que Talbot acababa de abrir en Reading, a 60 kilómetros de Londres. Para la impresión en serie de las fotografías, Talbot contó con la ayuda como operarios de Nikolaas Henneman (1813-1893) y Thomas Malone. Hennemann, de origen holandés, también positivó los calotipos de *Annals of the Artists of Spain* (1848), de William Stirling-Maxwell y el catálogo de la *Great Exhibition of the Works of Industry*



of all Nations (1951), obra de los fotógrafos Claude-Marie Ferrier y Hugh Owen (1804-1881).



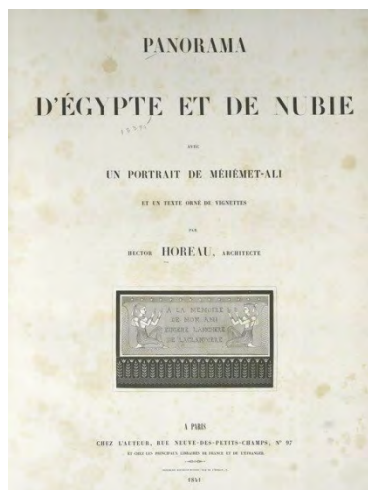
W. STIRLING-MAXWELL,
Annals of the Artist of Spain,
1840

Aunque el libro de Stirling-Maxwell no incluyera fotografías de arquitectura, sí conviene reseñar la importancia historiográfica que supone el hecho de que el primer libro sobre arte ilustrado se dedicara a la pintura española, por entonces de importante consideración para los expertos europeos³⁵. El libro se componía de cuatro tomos, tres de ellos con textos de William Stirling-Maxwell y el último con los 66 calotipos que reproducían grabados de la colección del autor, que representaban pinturas de Bartolomé E. Murillo, Alonso Cano, Diego de Velázquez y Francisco de Goya. Sólo se realizaron 25 copias de la serie completa de 4 tomos.

El catálogo de la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, conocido también como *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition Was Divided*, constaba de dos partes, la primera, con tres tomos ilustrados con litografías, mapas y dibujos que acompañaban a los textos en los que se realizaba la descripción de los distintos expositores y objetos presentados en la muestra internacional y la segunda, de cuatro tomos ilustrados con 154 calotipos pegados, obra de Hugh Owen y Claude-Marie Ferrier, positivados por Nikolaas Hennemann. Para su publicación, Fox Talbot había renunciado a sus derechos de la patente para la publicación de libros ilustrados con calotipos, cesión que también impulsó la creación de la Royal Photographic Society, como vimos. Se positivaron 20.150 fotografías en papel a la sal, a partir de los negativos en cristal de Ferrier y Owen que ilustraron las 130 copias del catálogo completo.

Pero aunque el establecimiento de Fox Talbot fuera el primero en abrir, fue Francia quien se puso a la cabeza inmediatamente después en cuanto a la producción en serie de obras ilustradas fotográficamente, en gran parte por el hecho de que el daguerrotipo no se encontraba protegido por una patente, como sí lo estaba el calotipo.

Entre los primeros ejemplos ilustrados por litografías sacadas de daguerrotipos se encuentran *Panorama d'Égypte et de*



*Nubie*³⁶ (1841), del arquitecto Hector Horeau y *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe*³⁷.

Texto y fotografía se encontraban por primera vez. Las *Excursions daguerriennes*³⁸ fueron editadas por el óptico Noël (o Nicolas)-Marie Paymal Lerebours (1807-1873)³⁹ y todas las obras se imprimieron en aguatinas, menos tres, que son reproducciones fotomecánicas

siguiendo el procedimiento de Hippolyte Fizeau (1819-1896)⁴⁰. Este proyecto representó a la perfección el destino de la ilustración fotográfica definido por la idea que Ernest Lacaze tenía del daguerrotipo: “Gracias a la precisión del daguerrotipo, los lugares no serán reproducidos mas a partir de un dibujo, siempre, mas o menos modificado por el gusto y la imaginación del pintor”⁴¹.

Como afirma Lérébours en el texto introductorio de la obra: “la galería de M. Lerebours ha reunido las vistas pintorescas, de gran belleza, algunas academias encantadoras, objetos de historia natural, arqueología. Pocos minutos para tomar fotografías, pero se necesita mucho tiempo para reproducir en acero con todos sus detalles”.

Las vistas fueron grabadas, a partir de los daguerrotipos, por artistas reconocidos como Himely, Salathé o Martens, “cuyo talento final y original se distingue por la calidad primera, la nitidez”. Las *Excursions daguerriennes* se publicaron en fascículos de cuatro planchas, acompañadas del texto, que se adquiría por suscripción.

Lerebours eligió las pruebas a grabar entre mas de 1200 daguerrotipos realizados por viajeros enviado por él, destacando como las mas reseñables las realizadas en Oriente por Horace Vernet y Goupil. La colección incluía vistas de ciudades



HECTOR HOREAU,
Panorama d’Egypte et Nubie,
1841.

francesas, italianas, alemanas, inglesas, suizas y españolas, así como calcos de vasos, muebles armaduras y ornamentos.

Numerosos autores y fotógrafos colaboraron en la realización de esta obra. Compuesta por dos volúmenes, ilustrados por 111 imágenes agrupadas por países de Europa, el Norte de África y el medio oeste Norteamericano, cada imagen se acompañaba de un comentario a dos páginas, no necesariamente firmado por el autor de la imagen, que podía ser la descripción de aquella, un recuerdo de viajero, o una narración sobre las vicisitudes para obtenerla, siendo Jules Janin quien mas textos escribiría: *“Estos brillantes ensayos no pueden dejar de interesar a los amigos de las artes, ya que son una extensión innegable de grabado. Qué servicios no dejará de darnos ya el Daguerrotipo, no sólo difundir el conocimiento de los monumentos, obras de arte únicas o prácticamente desconocidos, enterrados en gabinetes de coleccionistas y académicos”*.

LEMERCIER,
Excursions daguerriennes,
Bibliothèque du Roi, París, 1841.



Al tratarse de una obra colectiva, los puntos de vista y el criterio de relevancia de los monumentos fotografiados también variaban. Los personajes eran una invención de cada grabador, ya que hay que recordar la dificultad de plasmar figuras de forma nítida con los largos tiempos de exposición necesarios en los primeros daguerrotipos.

Entre los fotógrafos que colaboraron se encontraban Frédéric Goupil Fesquet (1817-¿?), Pierre Gustave Joly de Lotbinière (1789-1865) y Hugh Lee Pattinson (1796-1858), y entre los ilustradores, se encontraba, Charles François Daubigny (1817-1878). La obra incluyó dos vistas de la Alhambra y una del Alcázar de Sevilla⁴².

La inspiración de esta obra se encontraba en *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*⁴³, editadas por el baron Taylor, Charles Nodier y Alphonse de Cailleux y ambas compartían la esencia del viaje romántico.

Fue en 1851 cuando la ilustración fotográfica en Francia comenzó a despuntar comercialmente. Como vimos, uno de los objetivos de la Société héliographique fue el impulso de investigaciones para mejorar los procedimientos de reproducción fotográfica. En la sesión celebrada el 7 de marzo de 1851, como recogió *La Lumière*⁴⁴, la Commission des Monuments historiques, la misma que encargaría la Mission héliographique, solicitó a la Société un estudio para la creación de una imprenta fotográfica y nombraron un comité formado por León de Laborde, Gustave Le Gray y Henri Le Secq, de la Société héliographique, Eugène Durieu (1800-1874), fotógrafo colaborador de Eugène Delacroix y representante de la Commission des Cultes, Cesar Daly, arquitecto y editor de la *Revue générale d'Architecture* y Eugène Piot, historiador y autor del álbum fotográfico *L'Italie monumentale* (1851), del que hablaremos mas adelante.

Sin encontrar un consenso entre sus miembros, este proyecto oficial de imprenta fotográfica no llegaría nunca a materializarse. Ese mismo año, abriría en Lille el establecimiento de Louis-Desiré Blanquart-Evrart⁴⁵. Tras publicar su *Traité de photographie sur papier*, donde describía su mejora de revelado que ofrecía la posibilidad de editar industrialmente las copias (véase capítulo 2), decidió abrir en agosto de 1851 la *Imprimerie Photographique* con 50 operarios, cuyo trabajo estaba racionalmente distribuido mediante una cadena de producción. La apertura de esta industria, es otro ejemplo claro de cómo la fotografía era fruto de la sociedad industrializada y, sobre todo, de la importancia de

servir como instrumento a los artistas e historiadores. En la introducción al *Traité de photographie...*, Georges Ville (1824-1897) profetizaba, bajo la influencia del espíritu sansimoniano que defendía la educación de las masas mediante el arte, que: “La fotografía puede rendir al arte servicios de otros género, se puede emplear para reproducir obras de arte, y formar por este medio verdaderas colecciones de obras maestras. Qué poderoso interés podrán ofrecer estas colecciones, que permitirán seguir el arte a través de las mil transformaciones que ha sufrido a través de los diferentes pueblos, y de distinguir, a través de las metamorfosis innumerables por las que ha pasado, reflejo del pensamiento constantemente progresivo, que es la ley suprema de la humanidad”⁴⁶.

La función de la imprenta fotográfica era la venta de series de imágenes que difundieran la labor de los fotógrafos y sirviera a los artistas, como él mismo manifestó en la publicidad de su primer trabajo, el *Album de l'Artiste et de l'Amateur*⁴⁷: “Este establecimiento, está destinado a propagar la fotografía sobre papel mediante la abundante producción de obras, para ofrecer a los Sres. Artistas y amateurs una tirada, en número indefinido, de copias positivas de sus clichés sobre cristal o sobre papel”. Las entregas del *Album de l'Artiste et de l'Amateur* fueron mensuales durante todo el año, previa suscripción, y las críticas que recibió de *La Lumière*⁴⁸, fueron alabatorias tanto por la calidad de las copias, como por su utilidad.

Pero a la vez que Blanquart-Evrard realizaba las labores de impresor con tiradas industriales de álbumes, también trabajaba por encargo en la impresión de copias fotográficas de otros fotógrafos y editores, como lo hizo para el álbum *Egypte, Nubie, Palestine*, de Maxime Du Camp⁴⁹ o el de Auguste Salzmann (1824-1872), *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*⁵⁰.

La lista de álbumes producidos por el establecimiento de Lille, desde su apertura en 1851 hasta su cierre en 1855, incluía los siguientes títulos: *Galerie photographique*, *Mélanges photographiques*, *Récul photographique*, *Dessins originaux et gravures célèbres*, *Album Photographique du l'Artiste et de l'Amateur*, *Musée Photographique*, *Souvenirs Photographiques*, *L'œuvre de Poussin*, *Variétés Photographiques*, *Souvenirs des Pyrénées*, *les Bords du rhin*, *Souvenirs de*

Versailles, Paris Photographique, Études Photographiques, Les Tableaux célèbres, L'Art religieux. Architecture et Sculpture, L'Art religieux. Peinture, Les Monuments de Paris, La Belgique y Bruxelles Photographique.

El impacto de la actividad del establecimiento de Blanquart-Evrard fue muy importante en su época y, como destacó Ernest Lacan, “*el editor tiene una difícil misión ya que debe saber elegir, entre los escritores y los artistas, a aquellos a los que debe confiar los trabajos; entre las obras, aquellas que reúnen las mejores cualidades y que mejor responden a necesidades diversas y cuales de estas deberán ser multiplicadas, para ser devoradas cada año por la inteligencia insaciable de miles de ejemplares de toda naturaleza, y que llamamos el público*”⁵¹.

Como señalara Laure Boyer en su tesis⁵², esta afirmación evidencia que no existía una diferenciación entre fotografía de reproducción artística y fotografía de creación fotográfica, ya que ambos tipos de imágenes aparecían publicadas en un mismo álbum, sin distinción entre ellas.

Debido a la falta de rentabilidad, la imprenta cerró a finales de 1855 y ese mismo año Blanquart-Evrard se asoció con Thomas Sutton (1819-1875), inaugurando seguidamente el *Establishment of Permanent Positive Printing* en la isla de Jersey.

La imprenta de Lille fue un ejemplo e impulsó otras iniciativas⁵³, como las de H. de Fonteney o Alexandre de Lachevardière (1785-1855), ambas abiertas efímeramente en 1855, o las más célebres de **Rose-Joseph Lemerrier** (1803-1887), los hermanos Bisson⁵⁴ y la casa Goupil&Cía.

A comienzos de 1853, el litógrafo Lemerrier abrió sus talleres en París, donde explotaría el procedimiento fotolitográfico (véase capítulo 2) que meses antes había inscrito en la oficina de patentes junto a Lerebours, Alphonse Davanne y Charles L. Barreswil (1817-1870). De este taller salieron tres álbumes con imágenes, realizadas o adquiridas, por los hermanos Bisson: *Choix des ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation naturelle en Espagne au XIIIe siècle reproduits en photographie par MM. Bisson frères*⁵⁵, que contaba con 19 imágenes y del que hablaremos en el capítulo 6, y *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la Nouvelle Sacristie de MM. de Lassus et*

*Viollet-le-Duc*⁵⁶, con 68 planchas grabadas y doce planchas de fotografías y *L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commercé par Charles Blanc*⁵⁷, con 100 planchas fotográficas, que fue la primera monografía de artista publicada.

El fondo editorial de Lemercier, se vería incrementado a partir de 1857 con la adquisición de las 1800 fotografías producidas por Alphonse Lemercier en su imprenta, abierta de junio de 1856 a octubre 1857, que incluía las imágenes que aparecieron publicadas en los álbumes *Choix de terres cuites antiques du cabinet de M. le vicomte Hte de Janzé*⁵⁸, obra de Jean de Witt, ilustrado con 44 litofotografías de Marcel Gustave Laverdet (1816-¿?); *Le Serapeum de Memphis*⁵⁹, de Auguste Mariette y *L'Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*⁶⁰, de Jules Labarte.

En 1854, los hermanos **Louis-Auguste** (1814-1876) y **Auguste-Rosalie Bisson** (1826-1900)⁶¹ abren su establecimiento de revelado e impresión fotográfica industrial. Tras una trayectoria como fotógrafos de arte y paisajes de montaña, además de producir sus propios negativos, antes de la apertura del establecimiento positivaban para otros fotógrafos como Le Gray. Un año antes de abrir su propio establecimiento, habían impreso *L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie...*⁶², cuya intención del autor, Charles Blanc (1813-1882), historiador y antiguo director de Bellas Artes, era dar a conocer a los artistas especialmente la obra del Rembrandt grabador. La reproducción de grabados, cuya realización era más fácil que la de pinturas, tuvo un enorme éxito durante todo el siglo XIX.

En este sentido cabe recordar el libro de Stirling-Maxell o que ese mismo año, Benjamin Delessert, publicaba *L'oeuvre de Marc-Antoine Raimondi reproduit par la photographie*⁶³. En su estudio-taller, situado al lado del estudio de Le Gray, en el 35 del Boulevard des Capucines, obtienen el reconocimiento del público y el oficial, mediante encargos sucesivos, sobre todo en el campo de la arquitectura, que les harán compararse con Edouard Baldus, y de la reproducción de colecciones en museos. Tras la obra de Rembrandt publicarán las de Durero en la colección Simon, con

texto de Émile Galichon (1829-1875), en 26 fascículos entre 1854 y 1857 y *Peintures murales de la Galerie des fêtes à l'Hôtel de Ville y L'Oeuvre de Froment-Maurice*, ambos con textos de Henri Lehmann.

Hasta 1864, los hermanos Bisson producirán varios álbumes dedicados a objetos de arte y se especializarán en reproducciones artísticas de los grandes maestros, realizadas en gran formato y de una calidad excepcional, aún hoy día comprobable. Tres años más tarde, Auguste-Rosalie será nombrado, junto a Michelez y Pierre Petit fotógrafo oficial de la Exposición Universal de París. La firma desaparecería en 1869, cuando el pequeño de los hermanos, acepta la oferta que Gaston Braun (1845–1928) le hace para que forme parte de Braun&Cía.

Tras Blanquart-Evrard y los hermanos Bisson, el testigo de la impresión fotográfica y la reproducción fotomecánica hasta el fin de siglo lo tomarán Robert J. Bingham, Adolphe Braun&Cía y Goupil&Cía, todas ellas centradas fundamentalmente en la reproducción de pinturas, grabados y objetos artísticos.

El británico **Robert J. Bingham** (1824 – 1870)⁶⁴ había intentado abrir una imprenta fotográfica en torno a 1850 siguiendo los procedimientos de Fox Talbot, pero el fracaso en las negociaciones para adquirir su patente le hizo inscribir una propia en París, donde acabaría instalándose y abriendo su propio establecimiento en 1855. Bajo el encargo de Henry Cole, director del Victoria and Albert Museum, fotografió las obras de arte premiadas durante la exposición londinense de 1851 y cuatro años más tarde haría lo mismo en la celebrada en París. La realización de reproducciones de obras de arte con verdadera maestría ya que, especialmente la pintura, eran objetos muy difíciles de fotografiar, le dieron gran fama.

Tras una breve estancia en la isla de Jersey, se instala definitivamente en París y desde allí realiza encargos tanto para instituciones francesas como británicas -en 1862 fotografía los cartones de Rafael conservados en el museo del Louvre para el príncipe Alberto-, y se dedicará a la difusión en álbumes fotográficos, con imágenes en albúmina, de la obra de artistas contemporáneos como Gustave Moureau, Paul Delaroche,

Ernest Meissonier, Alexander Cabanel, Joseph Vernet, François Chiffard, Charles Jalabert o Hippolyte Bellangé. Bingham fue un acérrimo defensor de la stampa contemporánea y Ernest Lacan dijo que había creado un museo de arte contemporáneo, “*la historia del arte moderno se encuentra toda entera en sus importantes y ricas colecciones*”⁶⁵. Lamentablemente su trayectoria se vió truncada al fallecer repentinamente en Bruselas en 1870.



ADOLPHE BRAUN,
Camelias y lilas, 1856.

La firma creada por **Adolphe Braun** (1812-1877)⁶⁶ y asentada por su hijo **Gaston** (1845-1928), fue una de las más conocidas en toda Europa y Estados Unidos. Diseñador textil durante varios años, Adolphe Braun comienza a utilizar la fotografía para difundir sus diseños. En 1854 publica el álbum *Fleurs photographiées*, que presenta al año siguiente en la exposición Universal de París. Paralelamente a su trabajo de diseño, continúa realizando fotografías y en 1859 presenta el álbum *L'Alsace photographiée*, dedicado a Napoleón III y que le valdrá el nombramiento de “Fotógrafo de Su Majestad el Emperador” y la cruz de la Legion de Honor. A partir de 1870 comienza a explotar comercialmente sus vistas pintorescas y paisajes de Suiza, Saboya, Alemania, Tirol, Bélgica y Holanda, que publica en variados formatos. Las reproducciones de obras de arte se incluirán en estos repertorios.

En 1866 comenzará a utilizar el procedimiento del carbón, consistente en utilizar polvo de carbón para sensibilizar los papeles de las copias positivas dando lugar a una particular textura de fuertes contrastes, cuyos derechos de explotación había adquirido para desarrollarla en Francia y Bélgica. A partir de entonces se dedica la reproducción sistemática de las obras de arte en los principales museos europeos, incluido el Museo del Prado y el Museo de la Academia de San Fernando, trabajo que realizará su hijo en 1881.

Esta producción a gran escala se intensifica a partir de 1870 mediante otros procedimientos fotomecánicos como la fotoglítica y la fototipia. En estas fechas intervienen también en la firma su hermano Charles (1815-1892) y sus dos hijos Henri (1837-1876) y Gaston. A partir de 1880, la empresa Braun & Cia. es un nombre vinculado a la reproducción artística de referencia



ADOLPHE BRAUN&CÍA.,
*Las Tullerías tras La
Comuna*, 1871.

y el valor de sus obras consistirá en la reproducción de fotografías realizadas directamente de las obras de arte, y no mediante reproducción de litografías, de menor coste y calidad.

La casa Braun&Cía. tendrá en 1896 una colección de 500.000 clichés y contratos en exclusividad con los museos nacionales franceses. La actividad de la firma, cuyo control pasa a varias generaciones de la familia, llega hasta 1968, cuando el fondo pasará a formar parte del grupo editorial Chaix-Desfosses-Neogravure.

Junto a Braun, el mundo de la reproducción artística también se vinculó a la firma **Goupil et Cie**.⁶⁷ Fundada por Adolphe Goupil (1806-1893) en 1829, junto a Henri Rittner (1802-1849) en Burdeos, tras varias reestructuraciones Goupil & Cie estaba compuesta, en 1850, por Adolphe Goupil (1850-1884), Alfred Mainguet (1850-1856), Léon Goupil (en Nueva York, 1854-1855), Léon Boussod (1856-1884), Vincent van Gogh (tío del pintor, 1861-1872), Albert Goupil (1872-1884) y René Valadon (1878-1884). Comenzó con la venta de grabados, dibujos y pinturas, para introducir la edición de fotografías a partir de 1853. Fue la mayor y más prestigiosa casa de ventas de arte de su época.

Implantada por toda Francia, mediante sucursales, abrieron otras sedes internacionales en La Haya, Berlín, Nueva York, Viena, Bruselas y Londres. En 1884, Adolphe dejó en manos de sus socios la dirección de la firma que pasó a denominarse “Boussod, Valadon & Cie, successeurs de Goupil & Cie”. Al igual que Braun, a partir de 1897 la firma se diversifica y las fotografías y reproducciones de arte se venden bajo la razón social de “Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, Successeurs de Goupil & Cie”. Entre 1917 y 1921, la empresa liquidará todos sus fondos, conservándose en la actualidad una selección de fotografías y grabados en el Musée Goupil, inaugurado en 1991.

4. USOS DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA.

Arquitectos y fotografía

La demanda de colecciones de fotografías y álbumes, como hemos visto, determinó su agil evolución técnica. Como señalaba Ernest Lacan *“la inteligencia insaciable de miles de ejemplares de toda naturaleza, al que llamamos público”* requería de nuevos repertorios, de nuevas vistas, de la ilustración en revistas y libros, llegando a convertirse en un elemento de distinción o mayor credibilidad para aquellas publicaciones que incluían fotografías o litografías basadas en ellas.

Pero, junto a este público general que llenaba exposiciones y hacía del visionado de estereoscopías un divertimento social, existía otro, profesional, y que, en realidad, era en el que inicialmente se pensó como principal destinatario de los primeros daguerrotipos. Junto a la democratización del arte, Arago planteó la necesidad de explotar sistemas de representación que ayudaran al éxito de la difusión de la ciencia: *“¿Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían una veintena de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podía llevar a buen fin ese trabajo inmenso. El artista ha de encontrar en el nuevo procedimiento un precioso auxilio, y el propio arte se verá democratizado gracias al daguerrotipo”*⁶⁸.

Entre ese público profesional de la fotografía de arquitectura, fue el de los arquitectos al que, como ya hemos ido dibujando en

el capítulo 2 y 3, la llegada del daguerrotipo no le fue indiferente e incluso muchos de ellos lo practicaron tempranamente. La fotografía servía al arquitecto, como antes lo habían hecho los repertorios de grabados y tratados, de Domenico de Rossi o Giovanni Battista Piranesi⁶⁹, entre otros, como medio para ilustrar las historias y las teorías de la arquitectura, culminando, algunos de ellos, con la representación de sus propias obras y proyectos, como forma de promoción del prestigio de su propia arquitectura, vinculándola a los ejemplos más célebres de la historia, como fue el caso de Juan de Herrera, Palladio, Francesco Borromini o Fischer von Erlach.

Documentar la historia de la arquitectura, sobre todo de lugares lejanos y de reciente descubrimiento, auxiliar al arquitecto en sus restauraciones y difundir los grandes proyectos llevados a cabo dentro de un programa claramente establecido de propaganda personal e institucional, fueron los principales servicios que la fotografía prestó al arquitecto del siglo XIX⁷⁰. Veremos ahora aquí algunos ejemplos de estos usos en Francia y Gran Bretaña.

Fue precisamente la iniciativa de un arquitecto, **Hector Horeau**, la que dio lugar a la primera obra ilustrada con litografías basadas en daguerrotipos: *Panorama d'Égypte et de Nubie* (1841). Su vinculación a la fotografía fue muy estrecha ya que formó parte del comité fundador de la Société héliographique y diseñó dos proyectos de estudio fotográfico (véase capítulo 2). Los daguerrotipos fueron realizados por Pierre-Gustave Joly de Lotbinière (1798-1865) y el propio Horeau los litografió en gran formato. El texto se dedica a describir las imágenes que siguen el sistema romántico de representación, repitiendo los estereotipos orientales, con la intención, manifestada en la introducción por su autor, de transportar al lector a los lugares representados, al modo de los panoramas y dioramas que gozaban de éxito entre el público. Es por lo tanto éste un primer ejemplo de la demanda de repertorios y álbumes, cuya realización estaba avalada por la representación fiel por medio de la copia de daguerrotipos.

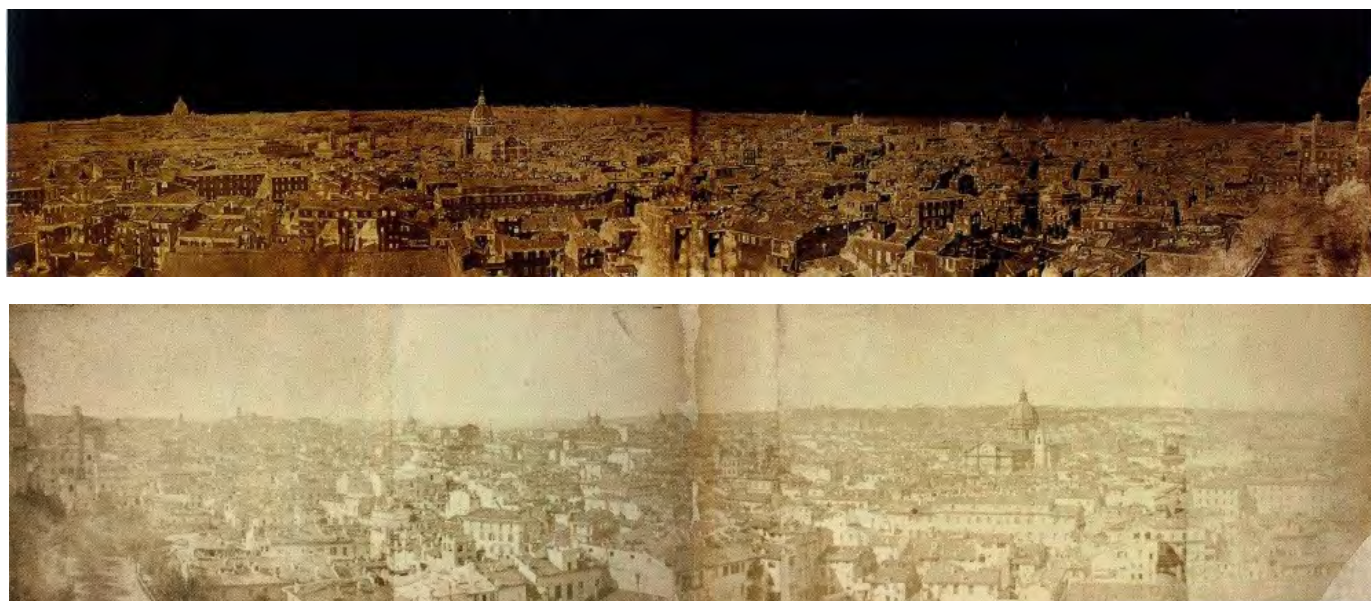


PIERRE TREMAUX

Otro arquitecto que fijó su mirada en Oriente fue **Pierre Tremaux** (1818-1895), que mediante calotipos quiso ilustrar la obra *Voyage au Soudan Oriental et dans l'Afrique Septentrionale, pendant les années 1847 à 1854, comprenant une exploration dans l'Algerie, la Régence de Tunis et de Tripoli, l'Asie mineur, l'Égypte, la Nubie, le Déserts, l'Ile de Méroé, le Sennar, le Fa-Zoglo, dans des contrées inconnues de la Nigritie; avec Atlas de Vues pittoresques, scènes de moeurs, types de végétation remarquables, dessins d'objets ethnologiques et scientifiques, panoramas, cartes géographiques, un parallèle des édifices antiques et modernes du continent africain, et une Exploration archéologique en Asie Mineure*⁷¹. Album publicado en 23 fascículos, las fotografías del proyecto original tuvieron que sustituirse por litografías al no poder realizarse todos los positivos con la misma calidad. Algunos de los calotipos originales se conservan dispersos en colecciones europeas⁷².

Como vemos, la representación de panoramas fue una de las especialidades de estos primeros arquitectos interesados en la fotografía, debido claramente a su formación. Junto a Horeau y Tremaux, **Léon-Eugène Méhédin** (1828-1905), alumno de Labrousse, es otro ejemplo de cómo la realización de panoramas fue elaborada por arquitectos acostumbrados a la proyección arquitectónica. Méhédin trabajó para el Ministerio del ejército francés, documentando las intervenciones realizadas en el extranjero durante el II Imperio de Napoleón III, entre ellas, en Crimea, junto al coronel y pintor especializado en batallas, Charles Langlois. Para él, Méhédin realizó un panorama fotográfico del campo de batalla de Sebastopol y un álbum titulado *Galerie historique du règne de Napoléon III: Sébastopol* (1860). Además de Criomea, también fotografió expediciones científicas a Egipto (1860) o México (1864-66). Lamentablemente, el volumen conservado de sus obras es muy pequeño⁷³.

El uso de la fotografía con fines de reconstrucción ya vimos que también fue utilizado por **Alfred-Nicholas Normand** (1822-1909)⁷⁴ en Roma, durante su estancia como pensionado en la escuela francesa (véase capítulo 3), en su propuesta de restauración del Foro, para el que realizó varias vistas posteriormente ensambladas. Este trabajo recibió felicitaciones en la *Encyclopedie d'Architecture* y fue considerado uno de los mas



sólidos trabajos de un pensionado en Roma: “Desde el punto de vista de la arquitectura, el trabajo del Sr. Normand no es sólo precioso. Se identifica plenamente con los sólidos estudios dedicados al arte de los romanos, su talento fue capaz de devolver la vida y el esplendor de los edificios cuya juventud se había desfigurado por el tiempo y por los hombres, y sumergidos durante siglos, por no decir casi perdidos para la historia y para el arte. Vemos la restauración del Foro, con una verdadera tarea laboriosa, es uno de los estudios más notables jamás producido por un pensionado de la Villa Medici. Sin embargo, si hemos de creer los rumores, estos veintiún dibujos inmensos no son más que un resumen de un aún más amplio y completo trabajo que el autor tiene la intención de publicar pronto”.

ALFRED NORMAND,
Vista panorámica de Roma, 1852.

Además de este elogiado trabajo, una vez de regreso a París, publicó sus fotografías de Grecia, Italia y Francia, en colaboración con **Émile Pecarrere** (1816-¿?), alumno de Gustave Le Gray y fotógrafo poco conocido, que trabajó también en España. La cita que hemos encontrado respecto a esta importante colaboración, hasta ahora desconocida, apareció publicada en la *Encyclopedie d'Architecture*, en 1852⁷⁵, y citaba que la colección de vistas fotográficas incluía obras maestras de la Antigüedad y del Medievo, como la Acrópolis, el Foro de Roma, la Maison-Carrée y el Anfiteatro de Nîmes, el teatro de Arlés, los monumentos romanos de Autun, la Puerta Real de Aigues-Mortes, la iglesia de Saint-Trophime de Arlés, detalles de las

iglesias de Lyon, Etampes y Saint-Gilles, así como de las catedrales de Bourges y de Chartres.

Las imágenes, según cita la *Encyclopedie*, “*habían sido pintadas por la naturaleza y poseen ellas mismas una nitidez, una precisión, una exactitud rigurosa, absoluta, que harían desesperar a los artistas si su inteligencia no sabe aprovechar estas eminentes y preciosas cualidades que puedan añadir a su propio talento. En efecto, ya no es posible hacer un proyecto de restauración hoy sin tener en los ojos una fotografía de este edificio, no se puede hoy estudiar seriamente la arquitectura antigua sin poseer imágenes fotográficas de las obras maestras que se conservan de aquel período*”.

Normand y Pécarrière fueron alumnos de Gustave le Gray, aunque el primero lo fuera indirectamente por medio de Maxime Du Camp, de quien aprendió la técnica del calotipo durante la escala que hizo en Roma, en su viaje con Flaubert a Oriente. Ambos, además, estuvieron vinculados a la restauración de monumentos, Normand como inspector de los trabajos de la ciudad de París, como adjunto a Victor Baltard, y Pécarrière, cedió una serie de las fotografías de Bourges y Chartres a la Comisión des Monuments Historiques, dirigida por Mérimée. También coincidirían en el tiempo en el que se dedicaron a la fotografía ya que su actividad apenas duraría un lustro, abandonándola ambos a partir de 1855.

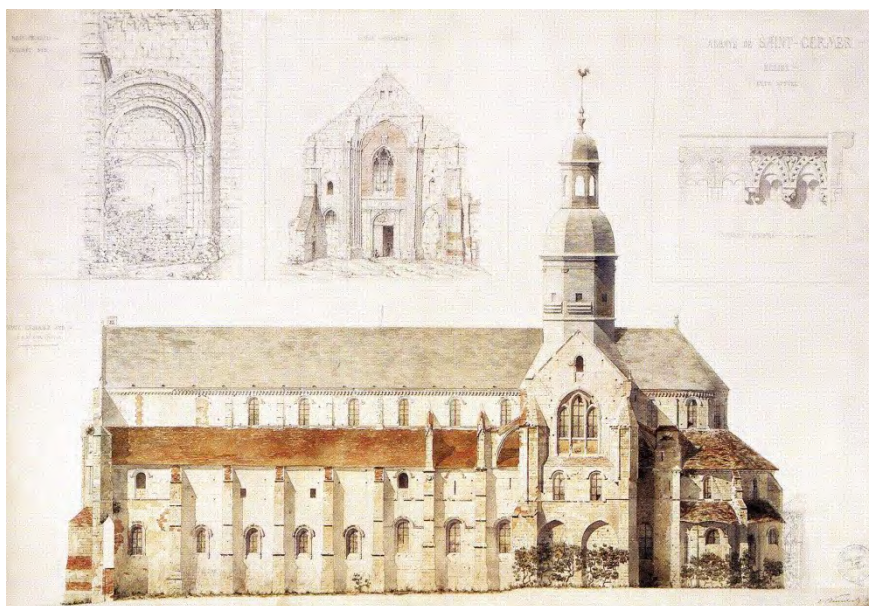
Hasta ahora, Pécarrière había sido considerado un excelente amateur, pero los datos que poco a poco van apareciendo nos muestran a un calotipista experto cuya mirada estuvo guiada hacia la arquitectura por los ojos expertos de Normand.

La biografía de Normand ejemplifica la carrera de un arquitecto prototípico formado en la École des Beaux-Arts. Una de las vertientes más importantes en las que un arquitecto podía desarrollar su carrera era la de la restauración, con gran desarrollo en ese momento debido a las necesidades reales del estado en el que se encontraban los monumentos franceses e ingleses, cuyo interés vino motivado, no sólo por su situación de abandono real, sino, sobre todo, debido al componente ideológico del romanticismo arquitectónico.

La recuperación de modelos del pasado siguió una doble vertiente: una vinculada a las raíces del pasado medieval de la monarquía, con el estudio y la restauración de iglesias, conventos y castillos medievales, siguiendo las trazas de Chateaubriand y otra, dirigida desde la Academia y el Institut de France, más objetiva, en busca del rigor científico, encabezada por personajes como Prosper Merimée o Viollet le Duc.

Para materializar todo el proceso de restauración en Francia, se crearon los *Monuments historiques*⁷⁶, el 21 de octubre de 1830, a propuesta de François Guizot (1787-1874), historiador y diputado, al rey Luis Felipe de Orleans (1773-1850). Su primer inspector fue Ludovic Vitet (1802-1873) y a él le sucedió Prosper Merimée (1803-1870), en 1834, y tres años más tarde propuso la creación de la Commission des Monuments historiques, compuesta por siete miembros: tres diputados, un inspector de bellas artes, y dos arquitectos formados en la Escuela de Bellas Artes.

Autor cultivado de dramas y novelas históricas, poseía una magnífica formación en historia y además en pintura. Su padre, pintor, había sido secretario general de la École des Beaux-Arts. El mismo año que toma posesión en el cargo inicia sus viajes de inspección y los prepara con cuidado, elaborando previamente una lista de eruditos locales y personalidades con quien entrevistarse. A pesar de su carácter de escritor, al finalizar el día redacta en su diario sus experiencias, si bien se alejan del estilo



ÉMILE BOESWILLBALD,
Iglesia de san Germer, 1843.

narrativo de las habituales crónicas elaboradas por sus coetáneos como Stenhal en, *Mémoires d'un Touriste* (1838) o Victor Hugo en *Les choses vues* (obra póstuma, 1887), para realizar un documentado relato de lo visto. Consulta obras de referencia por entonces, sobre arquitectura medieval, como *L'Architecture religieuse du Moyen Âge* (1824), de Arcisse de Caumont, que le dan inmediatamente el vocabulario preciso para redactar *Essai sur l'architecture religieuse* (1834) y *Architecture militaire du Moyen Âge* (1843).

Los primeros arquitectos vinculados a la Commision fueron los jóvenes Eugène Viollet-le-Duc, Félix Duban y Auguste Caristie. También contó Merimée con los arquitectos Duban y Vaudoyer, puntualmente en la década de 1830, y luego, a partir de 1848, como miembros del comité central de los Monuments historiques. La implicación de estos arquitectos, unos defensores del Medievo, como Le-Duc, otros del Renacimiento, como Duban y Vaudoyer, determinará la lista de monumentos a restaurar y documentar en cada etapa.

Aunque nunca practicó la fotografía, Merimée estuvo atento desde el anuncio de Arago a los servicios que el daguerrotipo podía prestar a la restauración y fue, además, miembro fundador de la Société héliographique (1851). Los informes llevados a cabo por los colaboradores de la Commission des Monuments historiques eran detallados y contaban con materiales documentales de apoyo, como planos, dibujos, litografías, notas, manuscritos y, como citaba el artículo de la *Encyclopedie d'Architecture*, desde su aparición, los procesos de restauración también contaron con la fotografía como herramienta.

Tras realizar unas primeras pruebas de daguerrotipos realizadas por Hyppolyte Bayard del astillo de Blois, que servirán en la restauración llevada a cabo por Duban, la fotografía se incorporará como medio documental en los informes realizados antes y después de cada trabajo. A ello ayudará la aparición del calotipo y las mejoras introducidas por los franceses Le Gray y Blanquart-Evrard.

Merimée decide entonces confiar a varios fotógrafos un inventario gráfico monumental bajo el nombre de **Mission**

*héliographique*⁷⁷, que sirviera de documentación a los arquitectos y les ayudara a realizar los estudios necesarios para la conservación y restauración de los edificios. La elección de los fotógrafos correrá a cargo de **León de Laborde** (1807-1869), que escogió entre los mas destacados alumnos de Le Gray a los miembros de la Mission héliographique. Laborde, historiador, arqueólogo y conservador del Musée du Louvre, hijo de Alexandre de Laborde, también había aprendido la técnica del calotipo en el estudio de Le Gray, si bien no han llegado a nosotros prueba alguna de estos trabajos

Los fotógrafos y las zonas encomendadas fueron: **Le Gray**, junto a su alumno **Auguste Mestral** (1812–1884), realizaron imágenes en Blois y los castillos del Loira, hasta Saumur, Poitiers, aint-Savin, Angulema, Melle, Aulnay, Burdeos, Moissac, Cahors, Albi, Toulouse, Carcassone, Elne, Amélie-les-Bains, Arles-sur-Tech, el Pont du Gard, Le Puy e Issoire; **Hippolythe Bayard**, realizó la Normandía; **Henri Le Secq**, la Campagne, Lorena y Alsacia y **Edouard-Denis Baldus**, Fointenebleau, Burgundy, el Delfinado, el Lionés y la Provenza.



HENRI LE SECQ,
Castillo de Blois, 1851.

Los cinco trabajaron, -en ocasiones en colaboración- por 47 departamentos franceses. Aunque desconocemos el número exacto de imágenes realizadas, hoy se conserva un conjunto de 251 negativos. El hecho de que no se publicaran provocó la airada respuesta del grupo redactando un manifiesto de rechazo por ser contradictorio al espíritu del proyecto, pensado para servir de ayuda a los arquitectos, con su archivo en expedientes junto al resto de documentación de cada monumento, sin posibilidad de ver la luz pública. Tras varias negociaciones, finalmente la comisión seleccionó entre los negativos, pudiendo los fotógrafos explotar libremente aquellas imágenes no escogidas, lo que hicieron para otras instituciones y para la exposición de muchas de ellas en la Société française de Photographie. Esto hizo que, aún hoy, se sigan descubriendo copias que pertenecieron al proyecto⁷⁸.

Entre los arquitectos vinculados a la Commission des monuments historiques y con una particular e inestable relación con la fotografía a lo largo de toda su carrera se encuentra **Emmanuele-Eugène Viollet-le-Duc** (1814-1879)⁷⁹. Principal teórico restaurador de la Francia decimonónica, utilizó de las fotografías de la Mission héliographique para sus proyectos de restauración y, además, la empleó también como medio de publicidad de sus trabajos una vez finalizados. Su relación con la fotografía, no fue, sin embargo, de completa aceptación. Ya ante las primeras noticias de los experimentos de Daguerre en 1836, escribió en sus cartas palabras hasta ahora no advertidas por la historiografía y que sin embargo son muy reveladoras de su actitud ante el nuevo invento: "*Aquí hay algo nuevo: Daguerre fue capaz de fijar químicamente sobre una base plana y blanquecina, que no de papel, el reflejo de la cámara oscura. ¡Ah! Bizet ha visto, con sus propios ojos, una de estas monóchromas reflexiones enmarcadas.*

Es una vista de la parte superior de Montmartre; el telégrafo y su torre de unas ocho líneas de altura; con una pequeña lupa se puede ver claramente en esta reproducción; los ganchos y pilares, los voladizos de la torre, el hilo de hierro utilizado para el movimiento del telégrafo, etc. y otros detalles minuciosos inapreciables para la mayoría a simple vista por medio del dibujo mismo, y que ninguna mano o útil sería capaz de hacer.

*Ahora bien, si eso es cierto, lo que no pongo en duda, y si eso significa llegar al alcance de todo el mundo, prepárense ustedes, pobres dibujantes, claven sus ojos mientras un saboyano con su linterna mágica le enterrará a cien metros bajo tierra!!! Es para volverse loco y dudar de la providencia, porque finalmente esto no es justo"*⁸⁰.

Aunque para Viollet el daguerrotipo vendría a “enterrar a los dibujantes”, su vinculación con la fotografía y la ilustración por este medio fue temprana y continua a lo largo de su carrera. Así, Lemercier publicó tempranamente, en 1853, el álbum *Monographie de Notre-dame de Paris et de la nouvelle sacristie de MM. Lassus et Viollet-le-Duc*, con doce fotografías realizadas por los hermanos Bisson de la capilla de la catedral recién finalizada. Fue amigo de Eugène Durieu, fotógrafo que colaboró con Merimée en el inventario fotográfico de la Commision des Monuments Historiques e hizo academias en las que Delacroix se inspiraría para su *Odalisca* (1857). Viollet, además, solicitó a los hermanos Amédée (1818-1883), Pierre (1821-¿?) y Eugène Varin (1831-¿?) que fotografiasen sus dibujos para después ilustrar sus libros y fue autor del estudio dedicado a la arquitectura precolombina del libro de Désiré Charnay (1828-1915), *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Ixamal, Chichen-Itza, Uxmal* (1863)⁸¹, que contaba con numerosas fotografías realizadas por el propio Charnay y que, en su tiempo, fue un hito en la edición de libros científicos ilustrados.

A lo largo de su vida hará algunas referencias a la fotografía en sus textos y dará a dibujo y fotografía los valores que considerará mas idóneos en función del trabajo a representar. En la entrada correspondiente al término “Restauración”, del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1866)⁸², Viollet realiza una serie de recomendaciones sobre el compromiso que debe guiar un irrefutable trabajo de restauración y para ello, advierte que la fotografía será un testigo insobornable ante los posibles desmanes del trabajo dejado por el restaurador: *La fotografía, que cada día toma un papel mas serio en los estudios científicos, parece haber llegado a tiempo para ayudar a este gran trabajo de restauración que es el de los edificios antiguos, del que Europa entera se ocupa en la actualidad.*

De hecho, cuando los arquitectos tenían a su disposición nada mas que los medios ordinarios de dibujo, como el más preciso, aunque con la cámara lúcida, por ejemplo, no era muy difícil no tener algunos descuidos, no pasar por alto algunos rasgos apenas perceptibles. Además, a los trabajos de restauración completos, siempre se le puede cuestionar la exactitud de sus registros gráficos, mediante lo que llamamos “estados actuales”. Pero la fotografía tiene la ventaja de la elaboración de los registros y documentos de carecter irrefutable y que podemos, sin cesar, consultar, incluso cuando las restauraciones enmáscaran los trazos dejados por la ruina. La fotografía ha llevado naturalmente a los arquitectos a ser más escrupulosos en su respeto, incluso hacia los más pequeños restos de disposición antigua, para reflejar mejor la estructura, y proporciona un medio permanente para justificar sus operaciones. En restauración, por tanto, no puede dejar de utilizarse la fotografía, porque así nos encontraremos con una prueba de lo que no se encontraba en el propio monumento.

Es, de hecho restaurar un principio dominante que nunca, y bajo ninguna circunstancia se debe desviar, de tener en cuenta toda evidencia que indique una disposición. El arquitecto no debe estar completamente satisfecho y poner a los obreros a trabajar hasta encontrar la combinación que se adapte mejor y más simplemente con la huella que quedó evidente; decidir una disposición a priori sin estar rodeado de toda la información para después dar órdenes, es caer en la hipótesis, y nada es tan peligroso como la hipótesis en el trabajo de restauración. Si usted tiene la desgracia de adoptar sobre un punto una disposición que se desvía de la verdaderamente seguida originalmente, se le guiará a través de una serie de deducciones lógicas de una manera equivocada que ya no será posible retirar y es mejor que se razone antes, para no alejarse de la verdad. Además, cuando se trata, por ejemplo, de completar un edificio parcialmente arruinado antes de comenzar, antes de cualquier búsqueda, deberá examinar todo, los fragmentos más pequeños junto con la tarea de determinar el punto en el que se descubrieron, y ponerse a trabajar cuando todos los restos encontrados tengan un lógico lugar y destino, como las piezas de un rompecabezas. Sin esa atención, debemos prepararnos para para las maslamentables decepciones, y cada fragmento que se descubre después que una restauración se ha completado, demostrará claramente que estás equivocado. Estos fragmentos que reuniremos en las búsquedas, debemos examinarlos en distintas posturas, sus articulaciones, el tamaño, porque su talla se podría hacer para producir un efecto determinado a una cierta altura. La forma de

estos fragmentos una vez caídos, es a menudo una indicación del lugar que ocupaban. El arquitecto, en aquellos casos de piezas complicadas de reconstrucción por tratarse de edificios demolidos, debe estar presente durante la excavación y movimiento de tierras. En las nuevas construcciones, debe, en la medida de lo posible, sustituir los elementos antiguos modificados: es una garantía que da sinceridad y exactitud a su investigación.

Hemos dicho lo suficiente para comprender las dificultades con las que se enfrenta el arquitecto encargado de la restauración, si se toma en serio sus deberes, y no sólo debe no sólo parecer sincero, deberá tomar su trabajo con plena conciencia no haber dejado abandonado nada al azar y jamás haber tratado de engañarse a sí mismo.”

En su obra, *Learning to draw: The Story of a Young designer* (1881)⁸³, publicada póstumamente, declararía la supremacía del dibujo y el carácter analítico que poseía, siendo imprescindible su uso para la proyección arquitectónica, visualización que la fotografía no podía representar. Además, declaraba fundamental el aprendizaje de los alumnos mediante la copia de maestros del dibujo: “(...) podría ser bueno acostumbrar la mano del alumno a copiar estos modelos mecánicamente, pero en qué medida este ejercicio les abrá aprender? De qué manera les dará el conocimiento sobre los objetos copiados? El alumno ve en ellas solamente dibujos planos, compuesto por negros, blancos y grises, que deberá reproducir mecánicamente. Cómo considerará los planos y la luz y sombra de las figuras?”

Su valoración resulta, a la vez, anacrónica por su forma de considerar plana y sin volumen la fotografía de arquitectura, cuando la que se realizaba cuando él escribió este libro contaba con un alto grado de especialización y perfeccionamiento en sus técnicas, y moderna, por cuanto reflexiona sobre el problema de la reproductibilidad artística, mucho tiempo antes que lo planteara Walter Benjamin (1892-1940) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936)⁸⁴.

WILLIAM LAKE PRICE,
*Sala de lectura del British Museum en
construcción, 1853.*



WILLIAM LAKE PRICE,
Don Quixote, 1855.

También en Gran Bretaña se dieron casos de arquitectos que pasaron a la fotografía como **William Lake Price** (1810-1896)⁸⁵, alumno de Augustus Charles Pugin (1762-1832) y autor del tratado *A Manual of Photographic Manipulation Treating of the Practice of the Art and its Various Applications to Nature*, (1863)⁸⁶. Aunque su trabajo como fotógrafo duró apenas una década, documentó la construcción de la sala de lectura del British Museum y pasó a la posteridad por sus retratos de artistas y composiciones de tipo romántico como *Don Quixote in his study* (1855). Interesado en la cultura española, realizó como litógrafo una serie de tauromaquias (1852) y viajó a España en 1856⁸⁷, realizando 12 fotografías de cuadros de Velázquez en el Museo del Prado, no sin dificultad, como puso de manifiesto en su tratado. Como vimos, arquitectos e historiadores reproducían los mismos debates que en Francia en torno a la ayuda que la fotografía podía prestar a la arquitectura. Recordemos el texto del reverendo Frederick Anthony Stansfield, sobre la importancia de las aplicaciones de la fotografía como herramienta que preservara los monumentos nacionales o la conferencia de J. T. Brown, en la que señalaba su utilidad para el estudio de las grandes obras monumentales⁸⁸.

Entre los primeros arquitectos británicos que utilizaron la vertiente documental de la fotografía de arquitectura, se

encuentra la figura de **George Fowler Jones** (1819-1905). Alumno del arquitecto William Wilkins (1778-1839) y formado en el calotipo por W. H. Fox Talbot, desde 1846 documentó los principales edificios de la ciudad de York, donde levantó varios edificios. Reunió un fondo con 2100 negativos⁸⁹, que destacan por su particular ojo de arquitecto documentando puntos de vista y detalles poco frecuentes en la fotografía pintoresca del momento. Además de York, también realizó fotografías durante sus viajes por Escocia, Irlanda, Corsica, Bélgica, Noruega, Suecia y Nueva Zelanda.

Entre los arquitectos británicos relacionados con el temprano calotipo, se encuentra **David Rhind** (1808-1883), que aprendió la técnica de David Octavius Hill. Fue autor del Commercial Bank of Scotland en Edimburgo, cuya construcción documentó el propio Hill en un calotipo. Presidente de la Scottish Society of Arts, fue uno de los defensores de la fotografía como medio de documentación y propaganda arquitectónica de las obras contemporáneas. En un artículo publicado en *The Building Chronicle* (1855), a propósito de la difusión de su arquitectura por todo el país, afirmó sobre la fotografía que: *"No tengo ninguna duda de que no está lejos el momento en el que no habrá un secretario de obras a cargo de un edificio de importancia sin un conocimiento de la técnica [fotográfica] que le permitirá acompañar a sus informes semanales con una representación fotográfica que ilustre los avances de los trabajos bajo su supervisión"*⁹⁰.

Junto al uso de repertorios fotográficos que ayudaran al arquitecto a su formación en la historia y servirse de ellos en sus proyectos, como vemos, fue, además, testigo del auge constructivo y urbanístico que vino a coincidir en el tiempo con la llegada del colodión y la mejora en los procedimientos de producción fotográfica a mediados del siglo XIX.

La documentación del viejo París, antes de la intervención de Haussmann, o la construcción de las nuevas obras de ingeniería, propaganda del poder político y económico ejercido por las principales monarquías europeas, desde la reina Victoria a Isabel II, pasando por Napoleón III o Alejandro II de Rusia, o por las nuevas familias burguesas, como los Rothschild, fue uno de los

principales objetivos de la cámara en la segunda mitad del siglo XIX.

El fotógrafo que mejor retrató el discurso constructivo del Segundo Imperio⁹¹ fue, sin duda, el ya citado **Eduard-Denis-Baldus**. En los mismos días en los que Napoleón III entregaba al barón Haussmann, “el artista demoledor” como lo llamaban sus detractores, los planos con la reforma de París, Baldus publicaba la primera serie de fotografías de la obra *Villes de France Photographie*.

Baldus documentó el estado de los principales monumentos antes y después de la intervención haussmaniana y sobre todo sus amplias perspectivas de las calles de París, reflejaron la magnificencia de la nueva configuración espacial de la ciudad. Entre los encargos oficiales que recibió se encuentra la documentación de la construcción del nuevo Louvre, entre 1855 y 1860, por Hector Lefuel (1810-1880)⁹².

Antes de comenzar las obras, Lefuel buscaba un fotógrafo que documentara todo el proceso y escogió a Louis Visconti (1791-1853), pero su muerte prematura obligó al arquitecto a buscar un sustituto. El nuevo Louvre significaba para el emperador la piedra angular de su política arquitectónica y, sobre todo, era su forma de vincularse al glorioso pasado monárquico de sus antecesores a través del principal palacio representativo de la monarquía borbónica en París.



ÉDOUARD BALDUS,
Construcción del Nuevo Louvre, 1855-60.



ÉDOUARD BALDUS,
*Imagen del album Chemins du fer, para el
baron de Rothschild, 1855.*

El ritmo de los trabajos era de 24 horas los siete días de la semana y las primeras fotografías de los pabellones en construcción y los detalles de la escultura monumental despertaron pronto el interés de la prensa. Ernest Lacan escribió: *“Sería deseable que, a medida que cada una de las partes del nuevo Louvre sea terminado, también se reproduzcan, para que los habitantes de la provincia y de países extranjeros puedan conocer y admirar nuestras maravillosas bellezas de este monumento gigantesco, que será la obra de arte colectiva de los primeros artistas de nuestro tiempo, inspirado por el patriótico y gran pensamiento que preside estas obras”*⁹³.

Las 1200 fotografías reunidas por Baldus de los pabellones emergiendo sobre los cimientos, los detalles de cada frontón escultórico fueron, como acertadamente ha señalado B. Bergdoll, la mejor representación de la Francia imperial, de su lujo y su prosperidad.

A finales de la década de 1850 las principales construcciones de Francia tenían, al menos, un fotógrafo a su disposición, convirtiéndose los archivos de los colegios profesionales, sociedades e institutos de arquitectos, nutridos por las donaciones de sus miembros, como la Société Centrale des Architectes o el Royal Institute of British Architects, en principales fuentes de documentación arquitectónica en fotografía, desde fechas muy tempranas.

Las fotografías de Baldus de la construcción del Museo del Louvre, junto a las de **Louis-Emile Durandelle**⁹⁴, de la Ópera de París y de otros edificios emblemáticos construidos a partir de 1860, y a las de **Auguste-Hippolyte Collard** como fotógrafo oficial de la Administration des Ponts et Chaussées, marcaron una etapa fundamental en la representación y difusión del trabajo de arquitectos e ingenieros por medio de la fotografía, convirtiéndola en el imprescindible vehículo de transmisión desde entonces hasta nuestros días.

Historia de la arquitectura y fotografía

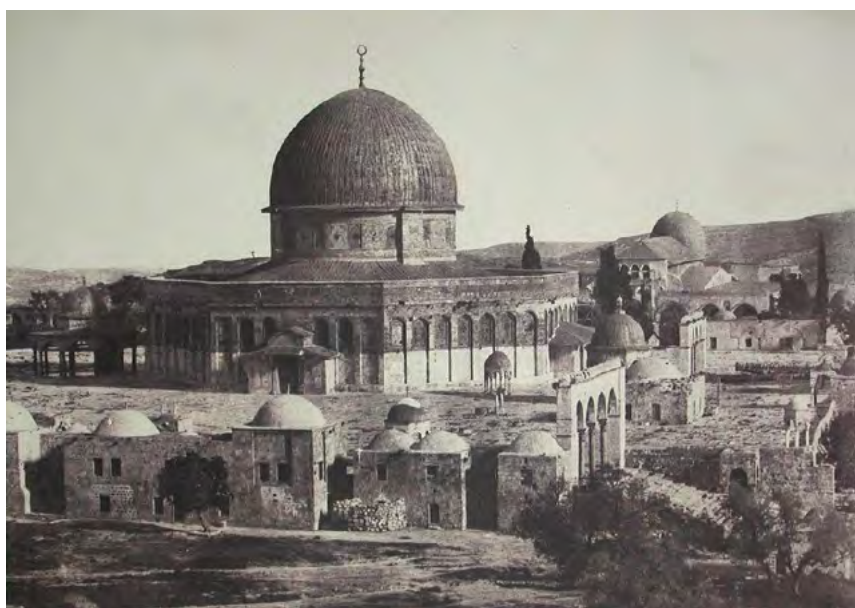
El uso de la fotografía de arquitectura, tanto antigua como moderna, que sirviera para la formación y difusión del conocimiento no sólo se destinó al colectivo de los arquitectos, también el de los arqueólogos e historiadores hicieron un temprano uso y, al igual que los arquitectos muchos de ellos la practicaron.

Entre los primeros daguerrotipistas vimos que se encontraba **Joseph-Philibert Girault de Prangey**, viajero por España en 1832 e ilustrador de sus propias obras *Granada y la Alhambra. Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada* (1837) y *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (1841), obras de referencia para el estudio de la arquitectura musulmana con una amplia difusión por toda Europa. Con la aparición del daguerrotipo, Girault quiso documentar todos los detalles de la arquitectura del Mediterráneo y la Oriental por este medio, para la ilustración de su libro *Italy, Asia Minor, Greece, Lebanon and Egypt* (1841–5), para la que realizó más de 900 daguerrotipos.

Eugène Piot⁹⁵ realizó varios daguerrotipos durante su viaje por España junto a Gautier y será el primer arqueólogo en documentar sus descubrimientos por medio de la fotografía. Viajó incansablemente por Italia, Sicilia, Alemania el sur de Francia y en Inglaterra durante la década de 1840. Tras aprender la técnica del calotipo, publica fruto de su viaje a Italia, el álbum *L'Italie monumentale* (1851), positivado por Blanquart-Evrard, con 255 imágenes. Tras su muerte se encontraron otros álbumes inéditos también con vistas de temas arqueológicos: *Temple grecs*,

con dos fotografías, *L'Acropole d'Athènes*, con 109, y *L'Elite des monuments français*, con 23 imágenes.

Otro de los historiadores que utilizó la fotografía para documentar sus investigaciones fue el alsaciano **Auguste Salzmán** (1824-1872)⁹⁶. Perteneciente a una familia de artistas, expuso sus pinturas en los Salones de 1847, 1848 y 1850. Tras un viaje por Palestina, en compañía de Louis Félicien Joseph Caignart de Saulcy (1807-1880), iniciador de los estudios arqueológicos bíblicos, y **Edouard Delessert** (1828-98), arqueólogo y también aficionado a la fotografía, se formó con Le Gray. Salzman se formó en el calotipo y pronto obtuvo el encargo del Ministerio de Instrucción Pública francés para realizar una expedición para recabar vestigios de las cruzadas, por Rodas, Creta, Siria y Palestina (1853). Parte de estas fotografías fueron reunidas en un álbum realizado por Blanquart-Evrard y titulado *Jerusalem, vues et monuments de la ville sainte de l'époque judaïque au present* (1854) en tres volúmenes con 174 fotografías. Su trabajo se centró en fotografiar detalles distinguiendo las distintas fases constructivas de los edificios, que sirvieron como evidencia de la periodización arquitectónica en Oriente medio de Saulcy. Salzman continuó fotografiando sus propias excavaciones en Rodas y Camirros, que publicó en *Bijoux phéniciens* (1863) y *Nécropole de Camirros* (libro póstumo publicado en 1875).



AUGUSTE SALZMAN,
*Jerusalem, vues et monuments de la ville sainte
de l'époque judaïque au present*, 1854.

Otro de los historiadores que utilizaron de la fotografía para sus estudios fue **Jakob August Lorent** (1813-1884), del que hablaremos detalladamente mas adelante⁹⁷, por su trabajo sobre la arquitectura musulmana. Nacido en EE.UU., estudió en Heidelberg (Alemania) y a partir de 1836 comenzó a viajar. Utilizó calotipos de gran formato para Venecia (1853), Andalucía (1858), Egipto, Grecia (1860), Jerusalén (ca. 1860) y Alemania (1860-70).

También de origen norteamericano, **John Buckley Greene** (1832-1856), co-fundador de la Société Française de Photographie y arqueólogo de profesión, realizó varios viajes y excavaciones en Argelia (1855) y Egipto (1853-54, 1856), donde moriría. Sus fotografías, caracterizadas por el detallismo descriptivo y el uso de la iluminación mediante una luz rasante sobre los objetos (inscripciones, monumentos,...), reflejan su interés documental, propio de su formación como arqueólogo. Algunas de sus fotografías fueron publicadas por L. D. Blanquart-Evrard.

Junto al uso de la fotografía de arquitectura para los historiadores sin mas pretensión que la de documentar de forma fehaciente sus descubrimientos, hubo otros que, al igual que arquitectos, críticos y artistas tuvieron sus reticencias a su uso indiscriminado como auxilio para el estudio científico. Si en Francia las tensiones ante la utilización de la fotografía tuvieron en Viollet-le-Duc su mejor ejemplo, fue precisamente su rival británico **John Ruskin** (1819-1900)⁹⁸, quien las representó Gran Bretaña.

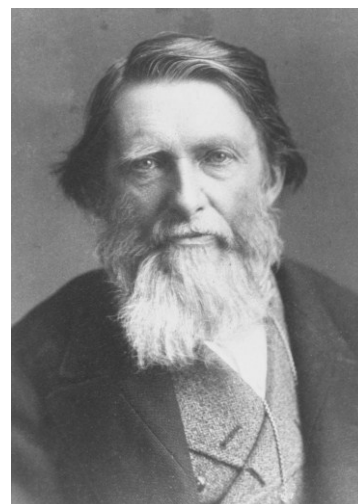
La ambigüedad marcó la consideración que Ruskin tuvo sobre la fotografía a lo largo de toda su vida. Si en una carta a su padre escrita desde Venecia en 1845, decía: *“Los daguerrotipos tomados por este sol intenso son cosas gloriosas. Es casi lo mismo que la realización del propio palacio: cada fragmento de la piedra, cada mancha está ahí, y por supuesto no hay ningún error de proporciones ... Es un invento noble - digan lo que digan de ella - y cualquiera que haya trabajado y metió la pata y balluceó como lo he hecho durante cuatro días, y entonces ves que lo que has estado tratando de hacer tanto tiempo consigues hacerlo a la perfección y sin fallos en medio minuto”*, veinte años mas tarde en

*The Art of Engraving*⁹⁹ afirmaba que: “Las fotografías tienen una mecánica e inimitable fineza y su prueba legal es de gran utilidad si usted sabe cómo interrogarla. Popularmente se supone que es “verdadero” y, en el peor, lo son, en el sentido en que es un eco fiel a una conversación de la que omite las sílabas más importantes y re-duplica el resto. Pero esta verdad de la mera transcripción no tiene nada que ver con el arte, popularmente llamado así, y nunca lo reemplazará”.

Las contradicciones en Ruskin formaban parte de su seña de identidad, llegando a afirmar él mismo: “Nunca estoy satisfecho de haber tratado correctamente con un tema hasta que me he contradicho por lo menos tres veces”. En sus memorias, *Praeterita*¹⁰⁰, Ruskin cuenta que conoció el nacimiento de la fotografía por medio de sus amigos de París en 1839 y, pronto, le hicieron llegar a Oxford algunos ejemplos. Pero fue en 1845, durante su viaje a Venecia cuando preparaba su segundo volumen de *Modern Painters*, cuando se hizo con su propia cámara, que manipulaba su asistente, John Hoobs, mientras él dirigía la toma. En agosto 1846 Ruskin fue tomando conciencia de las diferencias entre sus propios y precisos dibujos y los daguerrotipos que había comenzado a hacer. Como escribió a su editor W.H. Harrison (1795-1878): “Mis dibujos son verdad, tal vez demasiado literales, eso dice mi padre, eso no lo dice del daguerrotipo, lo que me late dolorosamente. Me he aliado con él; sí, puede que no sea mejor, y he sacado algunas vistas preciosas de Florencia. Sin duda, es el invento más maravilloso del siglo que se nos ha dado, creo, justo a tiempo para salvar algunas obras del gran público demoleedor.”¹⁰¹

Las referencias de Ruskin hacen referencia al estado de las obras de arte que contemplaba y a su preocupación por su conservación ante la afluencia masiva de público y la posibilidad de su pérdida ante la negligencia de los responsables, las malas restauraciones o el vandalismo extendido por los turistas de llevarse un recuerdo de los lugares visitados. Inquietudes que vimos compartía con su declarado enemigo Le-Duc y con aquellos que defendieron la fotografía como herramienta que los preservara ante el devenir de los tiempos.

La posibilidad de grabar los edificios por medio del dibujo tenía grandes limitaciones de tiempo y capacidad. En su prefacio



JOHN RUSKIN

JOHN RUSKIN,
daguerrotipos de Venecia, 1845.



a la segunda edición de *The Seven Lamps of Architecture* afirmó que "el mayor servicio que se puede en la actualidad prestar a la arquitectura, es la delineación cuidadosa por medio de la fotografía. En particular, deseo dirigir mi atención a los aficionados de la fotografía; fervientemente les pido que tengan en cuenta que mientras que una fotografía de paisaje no es más que un juguete divertido, para la temprana la arquitectura es un precioso documento histórico; y que esta arquitectura se debe tomar, no sólo cuando se presenta bajo formas pintorescas en general, sino piedra a piedra, escultura a escultura, aprovechando cualquier oportunidad que ofrece un andamiaje para acercarse a ella de cerca y poner la cámara en cualquier posición que mande la escultura sin tener en cuenta las distorsiones resultantes de las líneas verticales; tal distorsión siempre puede ser permitida cuando se trata de obtener los detalles".¹⁰²

Fue precisamente para ilustrar *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* cuando usó de los daguerrotipos tomados bajo su supervisión y fueron precisamente éstos daguerrotipos los que utilizaría George Edmund Street, en su conferencia ante la Architectural Photographic Association en 1859.

Su defensa de la fotografía fue variando y fue delimitando su uso exclusivo para la reproducción de arquitectura, ya que para la representación de la pintura, la fotografía, especialmente el daguerrotipo, no ofrecía copias de buena calidad, al estar realizadas en interiores y como citamos en el capítulo 2, la

realización de las primeras tomas requerían de la exposición de los objetos a la luz natural.

No obstante, a pesar que durante treinta años de trabajo, Ruskin cambiaba de opinión acerca de las virtudes de las "manchas de sol", como más tarde acabaría denominado a las fotografías, no dejaba de enviar asistentes que compraran, tomaran e hicieran dibujos basándose en fotografías, sobre todo de aquellos edificios vulnerables o en trance de desaparecer. De Rouen, en 1867, William Ward le envió dibujos y fotografías de gran formato de antiguos edificios inmediatamente demolidos y en 1880, Arthur Burgess, grabador, levantó varios andamios para realizar fotografías de la fachada occidental de la catedral.

Ruskin se encontraba en Venecia en 1871 dirigiendo el trabajo de fotógrafos, artistas y escultores, cuyos resultados de registro documental formarían parte del Saint George Museum, en Sheffield. Aquí realizó lo que años antes había propuesto hacer en Venecia: un registro fotográfico de la ciudad, documentando casi literalmente piedra a piedra.

El uso mas extensivo de la fotografía lo realizó en *The Bible of Amiens*, publicado en partes entre 1880 y 1885, proyecto que pretendía ilustrar la historia del cristianismo a través de su arquitectura. Entre los fotógrafos colaboradores, contó con Kaltenbacher¹⁰³, fotógrafo de Amiens, que también trabajó para Viollet-le-Duc.

La actitud ambigua de Ruskin puede compararse con la de Viollet, en el sentido de que, para ambos, la fotografía era una forma de ilustrar para dar veracidad a sus teorías, pero fueron críticos con su apabullante anulación del dibujo como método prioritario documental utilizado hasta entonces.

La influyente metodología analítica de Ruskin durante la segunda mitad de siglo influyó en el trabajo de numerosos historiadores. Uno de ellos, **John Henry Parker** (1806-1884)¹⁰⁴ utilizó la fotografía de forma sistemática como no había hecho antes en sus excavaciones. Parker fue fundador del Archaeological Institute of Great Britain and Ireland en 1840 y miembro de las sociedades de anticuarios de Londres y París. En 1864 visitaba por primera vez Roma y hasta 1877, año de su

última visita, no dejó de fotografiar los principales monumentos, ruinas y excavaciones de la ciudad eterna.

Amigo de los historiadores **Carlo Lodovico Visconti** (1818-1894) y **Rodolfo Lanciani** (1845-1929) y del arquitecto y topógrafo **Pietro Rosa** (1810-1891), su trabajo fotográfico¹⁰⁵ permitirá una visión global de la antigüedad clásica que se materializará en su obra *The Archaeology of Rome*, publicada en 1874. Para documentar su trabajo analítico realiza varias campañas fotográficas: “*es necesario tener asegurada las representaciones de los edificios para poder comparar unos con otros. El tipo de precisión obtenida en minutos que tal trabajo requiere, sólo puede obtenerse por medio de fotografías*”¹⁰⁶.

No sólo incluirá fotografías realizadas por él mismo, también encargará fotografías a profesionales como Charles Smeaton, que realizará las primeras fotografías de las catacumbas con una lámpara de magnesio. Otros colaboradores fueron **Giovanni Battista Colamedici** (activo en Roma entre 1866 y 1907), **Adriano de Bonis** (activo en Roma en la segunda mitad del siglo XIX), **Filippo Lais** (activo entre 1850 y 1860), **Francesco Sidoli** (1817-1896), **Carlo Baldassarre Simelli** (1811 - 1877) y **Pompeo Molins** (1827-c.1900).

Su colección es uno de los mas interesantes conjuntos documentales sobre las excavaciones realizadas en Roma, entre 1860 y 1880. Su obra, basada en una metodología comparada obtuvo ciertas críticas en Inglaterra por parte de historiadores como J. H. Middleton, que en *The Remains of Ancient Rome* (1892), censuraba la obra de Parker por su falta de fundamentación histórica.

Su trabajo, en parte desaparecido al formar parte de las colecciones de Pompeo Molins, cuyo fondo pereció en el incendio del Palazzo Negrone Caffarelli en el que tenía su estudio, en 1893, se dispersó en varias instituciones, como las academias británica y americana de Roma o el Kelsey Museum of Archaeology.

Su metodología comparativa, mediante el uso de fotografías, fue también empleada por otro historiador británico, **James Fergusson** (1808-1886)¹⁰⁷. Comerciante en la India, amasó

joven una gran fortuna que le permitió dedicarse al estudio de la construcciones hindú, su verdadera pasión. Fascinado por sus arquitectura, inspeccionó el país y realizó mediante la cámara lúcida, un gran número de dibujos, hoy conservados en la British Architectural Library (Londres). En sus dos priomeras publicaciones, *Illustrations of the Rock Cut Temples of India* (1845) y *Picturesque Illustrations of Ancient Architecture in Hindustan* (1848), puso de manifiesto la importancia de la ilustración, calificando sus trabajos como “*las mas correctas delineaciones de la arquitectura de India nunca dadas antes al público*”¹⁰⁸.

Su trabajo sobre la arquitectura en India fue reconocido por los expertos británicos y le hizo ser elegido para que, una vez normalizada la inclusión de la fotografía en las expediciones científicas, Fergusson fuera designado el supervisor de la reproducción fotográfica de los dibujos de Cundall y Downs que ilustraron las páginas de *Architectural Illustrations of the Principal Mahometan Buildings of Beejapoor* (1859).

Un año mas tarde era invitado por la Architectural Photographic Association a impartir una conferencia a propósito de la exposición de fotografías de Robertson y Beato de Jerusalén, en la que afirmaría que “*si no podemos ir a Jerusalem. Jerusalem vendrá a nosotros. La fotografía suministrará todo lo que deseamos estudiar con autoridad*”¹⁰⁹. En 1876, Fergusson publicaba *The History of Indian and Eastern Architecture*, para la que había adquirido mas de 3000 fotografías de edificios hindúes. Para él, esta forma de ilustración se había convertido en crucial en su metodología histórica y el historiador se convirtió en uno de sus firmes defensores, como fue mostrando en sus numerosas publicaciones y artículos a lo largo de toda su vida: “*La fotografía ha hecho probablemente más que cualquier otra cosa que se haya escrito. Hay ahora pocos edificios en India - de alguna importancia por lo menos- que no hayan sido fotografiados con mas o menos fídelidad, y para fines de comparación tales colecciones de fotografías, como ahora están disponibles, son sencillamente inestimables. Para la detección de similitudes o diferencias entre ejemplos situados a grandes distancias entre sí, las fotografías son casi iguales para la inspección personal y, cuando son suficientemente numerosas, permiten realizar un panorama del arte indio de la mayor importancia para cualquiera que intente describirlo*”¹¹⁰. Y en 1884, Fergusson

abiertamente se rendía ante la imprescindible presencia de la fotografía como instrumento para su trabajo: "*Antes de salir de la India, los estilos estaban definidos perfectamente bien en mi mente, las secuencias determinadas y las fechas fijadas, al menos aproximadamente. Desde entonces, mediante la recopilación de fotografías y el seguimiento de la información que ha sido obtenida de inscripciones y de otras fuentes, ahora me siento con la confianza suficiente para presumir que si alguien me muestra un conjunto de fotografías de un edificio antiguo en la India, le diría donde se encuentra, con un error de menos de cincuenta kilómetros, y en un margen de cincuenta años de cuando fue construido.*"¹¹¹.

Esta metodología de trabajo la utilizó en su polémica *A History of Architecture in All Countries from the Earliest Times to the Present Day*, publicado entre 1862 y 1867, en la que pretendía realizar un ensayo sobre las aberraciones de la historia de la arquitectura e hizo su aparición justo cuando los debates en torno a los estilos se encontraban en su máximo apogeo. La querella entre clasicistas y neo-góticos para Fergusson no era más que un problema de la obsesión por la copia por parte de los arquitectos e historiadores que teorizaban sobre el asunto y el error consistía en copiar edificios realizados bajo una serie de condicionantes históricos, sociales y políticos que en nada tenían que ver con los contemporáneos y por lo tanto no era mas que un arte imitativo y la arqueología no era arquitectura.

Fergusson afirmaba que la confusión de las ideas contemporáneas sobre la arquitectura había surgido por el hecho de que los teóricos, desde el siglo XVI, habían tratado la pintura, la escultura y la arquitectura como tres bellas artes, basadas en los mismos principios, cuando, en realidad, no lo estaban. Pintura y escultura, junto con las otras artes, satisfacían las necesidades intelectuales del hombre, mientras que la arquitectura pertenecía a la técnica y era más bien una expresión espontánea, fruto del pensamiento colectivo de la edad en la que al individuo le había tocado existir. La arquitectura se había degradado porque, desde la Reforma, cada edificio se había convertido en el producto de la mente de un arquitecto de forma individual y no necesariamente al servicio de una sociedad. Este argumento levantó la irritación del recién creado Royal Institute of British Architects. Por lo tanto, para el

Fergusson, los arquitectos tal y como estaban formados, eran el pasado y los ingenieros el futuro.

Fergusson otorgó a la fotografía una capacidad para reproducir la arquitectura y un valor interpretativo sin comparación entre sus contemporáneos, algo en lo que Ruskin siempre estuvo en contra, en cuanto que las imágenes, aplicadas a la investigación científica no podían nunca sustituir el estudio in situ e imprescindible de las obras.

Historiadores como **Giovanni Morelli** (1816-1891) o **Bernard Berenson** (1865-1959) utilizaron a finales del siglo XIX la fotografía como ayuda en sus atribuciones pictóricas, pero no como únicos métodos de análisis.

Jakob Burckhardt (1818-1897) fue el primero en impartir clases usando fotografías. En 1896, escribía a Heinrich Wölfflin: *“Desde que tenemos la fotografía, no puedo creer que podamos perder el poder de las grandes obras maestras”*. Ambos mantuvieron una fluida correspondencia¹¹² en la que en varias ocasiones trataron la cuestión de la fotografía y su uso como forma de conocimiento del arte, siendo Wölfflin más reticente a su uso, al menos en lo que a la representación de la pintura y la escultura se refería.

Aunque la mejora de las técnicas y la calidad de las reproducciones fue en aumento, el uso de la fotografía como principal método de estudio no fue aceptado de forma incondicional por los historiadores del arte y la arquitectura, si bien su utilización en conferencias, clases o como ilustración en publicaciones se fue haciendo cada vez más imprescindible¹¹³.

La enseñanza de la fotografía

La aplicación específica de la fotografía en ciertos campos de la arquitectura y la ingeniería, para servir de meros documentos auxiliares para la enseñanza, la ilustración o incluso la memoria requería de un cierto aprendizaje para aquellos profesionales de estos campos que querían practicarla. Tras los primeros procedimientos adquiridos en los estudios y sociedades fotográficas, la necesidad de aprender a sacar copias de calidad, más allá de meros apuntes, plantearon la necesidad de incluirla en los planes de estudios oficiales de las escuelas técnicas y de

artes. Esta consideración, como no podía ser de otra forma, también levantó encendidas polémicas, al igual que cuando se planteó su inclusión en exposiciones de arte o como medio de ilustración, que variaron desde el total rechazo a la inmediata aceptación, dependiendo del ámbito en el que se pretendiera implantar.

Así, sus enseñanzas fueron asimiladas inmediatamente de forma particular desde su nacimiento y, después, de forma oficial en las escuelas técnicas en apenas dos décadas y en cambio, su aceptación en las escuelas de artes, se limitó a su uso como medio de conocimiento, pero no se aceptó su enseñanza como parte de la formación necesaria de un artista.

El ejemplo mas evidente de esta polémica se dio en Francia entre la École des Beaux-Arts, en la que estudiaban los arquitectos, y la École des Ponts et Chaussées, donde se formaban los ingenieros, separadas por una clara concepción ideológica de la construcción, entre quienes se dedicaban al arte y los que se dedicaban a la técnica. El conde de Nieuwerkerke, Director General de Bellas Artes, promovió un informe, en 1863, elevado a Napoleón III, en el que planteaba la reorganización de las enseñanzas de la École des Beaux Arts, donde estudiaban pintores, escultores y arquitectos que pretendía romper el monopolio de la Académie sobre ella. Su propuesta obtuvo la airada respuesta del pintor Ingres, director de la Académie française en Roma y senador: *“Ahora quieren mezclar la industria y el arte. ¡La industria!, eso sí que no lo queremos. ¡Mantengámosla en su sitio, sin ponerla en la entrada misma de nuestro verdadero templo de Apolo, que está consagrado exclusivamente a las artes de Grecia y Roma!”*¹¹⁴.

Sin embargo, la École des Ponts et Chaussées¹¹⁵, desde 1858, a sugerencia de los hermanos Bisson, y hasta 1911, incluyó la enseñanza de la fotografía en sus planes de estudio¹¹⁶ y creó paralelamente uno de los archivos históricos fotográficos de obras públicas más importantes de Francia. Los profesores que impartieron fotografía fueron, desde 1858 hasta 1872, Louis Robert, de 1872 a 1886 Alphonse Davanne, del que la Escuela publicó sus "Conferencias sobre la fotografía" en 1883; Louis

Bordet, desde 1886 a 1902; y, por último, Pierre Moessard, ingeniero militar, desde 1902 a 1911.

A través de la fotografía, los ingenieros examinaron todos los aspectos de su técnica: diseño, construcción, paisaje,...La colección de fotografías (alrededor de 10.000 en total) se dividió en diferentes temas. Junto al trabajo de los pioneros de la talla de Baldus (para la empresa PLM), Marville (las canteras de París en Marcoussis, obras hechas por Haussmann), Collard (puentes de París), y Delmaet Durandelle (Ópera de París), también se adquirió la obra de fotógrafos locales de las distintas regiones de Francia: Alphonse Terpereau (Bordeaux), Gabriel Blas (Tours), Terris (Marsella), L. Lafon, Lamazouere, Chamoin y F. de Mauny, Berthaud y Duclos, Broise, Chalois, Cognacq y Godefroy.

También fueron objeto de la colección las fotografías de las principales obras públicas desarrolladas en aquel momento, como la construcción del ferrocarril en España, con fotografías de J. Laurent y Martínez Sánchez, o las obras de construcción del capitolio de Washigton, tomadas por Bourmann y Meigt. Las adquisiciones y depósitos de ingenieros fueron numerosas desde 1857 hasta la década de 1890, pero, a principios del siglo XX, comenzaron a declinar y la adquisición se detuvo por completo después de 1907.

Como veremos, un caso particular respecto a la enseñanza de la fotografía tendrá como escenario la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ante la petición de Dionisio Fernández Alcalde, en 1887, para abrir un taller de fotografía dentro de la propia institución y enseñar allí a los alumnos de la Academia, recibirá una airada respuesta por parte de los académicos.

La creación de las primeras colecciones

La creciente producción de fotografías vinculadas a las necesidades documentales de profesionales de la arquitectura y de la historia dieron lugar a la creación de colecciones que comenzaron a organizarse tanto en los ámbitos privados como en los públicos.

Los archivos particulares, de arquitectos, ingenieros, artistas o de coleccionistas de la alta burguesía fueron numerosos en el siglo XIX, pero la falta de una verdadera consideración hacia este material, por entonces, hizo fácil su desmembramiento y desaparición, quedándonos completos tan sólo aquellos que fueron donados tempranamente a instituciones o fundaciones y de los que ya hemos ido haciendo referencia en cada caso tratado. Particularmente maltratados en nuestro país, los pocos ejemplos de coleccionismo particular se encuentran vinculados a la familia real y a algunas de las grandes familias nobiliarias del siglo XIX, como veremos.

Francia y Gran Bretaña fueron pioneras en la incorporación de la fotografía a sus colecciones institucionales, que sirvieron como herramienta y apoyo documental en estudios, publicaciones y, sobre todo, para conservar su conocimiento de las vicisitudes del tiempo, con la misma consideración que podían tener libros, estampas o dibujos.

La **Bibliothèque Nationale de France**¹¹⁷, por ejemplo, realizó las primeras adquisiciones para su colección en 1851, a través del depósito legal, siendo las primeras obras el *Album photographique* y *Mélanges photographiques* de Blanquart-Evrard. Esta fórmula legal, creada en el siglo XVII y con la obligación de entregar dos ejemplares, se fue mejorando y ampliando para las distintas artes aplicadas. Así, en 1817, se añadía la litografía, y en 1851, la fotografía, lo que la hacía situarse a la altura de las demás obras impresas, además de protegerla con las leyes del copyright¹¹⁸.

El Gabinete de Estampas, asiduamente visitado por artistas que buscaban fuentes de estudio e inspiración, fue el lugar destinado para albergar las fotografías. Las compras comenzaron en torno a 1853 con los álbumes de Marcel Du Camp o las imágenes de las catedrales de Chartres, Reims, Estrasburgo y Amiens tomadas por Henri Le Secq. Entre las primeras donaciones se encuentran *Oeuvre du Rembrandt* (1853) de Charles Blanc o las ilustraciones de la exposición de 1851 en Londres. La formación del archivo debe un buen número de fotografías a las donaciones de los diferentes ministerios, que llegaban por medio

de los informes y proyectos científicos, etnográficos o artísticos. En este grupo se encontrarían las imágenes tomadas por Charles Marville de las estatuas de Charles Cordier¹¹⁹ o la obra de Baldus, *Réunion des Tuilleries au Louvre, 1852-1857*.

La llegada de Paul Delaborde, director del Gabinete entre 1858 y 1886, supone un enfriamiento en la adquisición de obra fotográfica. Aunque reconoce su papel auxiliar como útil herramienta que permite a los artistas visualizar las obras de los grandes maestros antiguos, Delaborde en varios escritos defiende al grabado por encima de la fotografía. En 1865, prohíbe la realización de fotografías para reproducir los grabados y litografías existentes en el Gabinete de Estampas. Esta actitud es imitada por otras instituciones como el Museo Británico, el Louvre o los Archivos Nacionales, que durante tres años sólo permitirán el acceso a la fotografía estereoscópica, probablemente por cuestiones comerciales.

La compra —minoritaria dentro del presupuesto de la Biblioteca Nacional—; el depósito legal, más numeroso y la donación, cada vez más generalizada, han ido convirtiendo a esta colección en una de las más completas en cuanto a fotografía del siglo XIX de toda Europa.

La **École des Beaux-Arts de París**¹²⁰, el centro de enseñanza público más importante de Francia, creó, en 1862, su Biblioteca con los fondos procedentes de la Academia Real de Pintura y Escultura, las donaciones del Ministerio de Instrucción Pública y la colección del marqués de Chennevières. Con el objetivo de ofrecer a los lectores un completo repertorio iconográfico, la biblioteca recopiló una buena serie de los libros ilustrados de la época, estampas y fotografías, adquisiciones que se paralizarían a finales de los años veinte. En los inventarios de 1866 aparecen reflejadas las primeras adquisiciones de fotografías, aunque sin mencionar su autoría. La reina de Inglaterra regaló una serie de negativos de los cartones de Rafael, también se conservan negativos con las obras de Ingres y Flandrin, de diseños de arquitectura de Lampué o de los proyectos de arquitectura de los alumnos de la propia Escuela. Entre 1900 y 1913, la Escuela compra unos 1600 negativos de

Atget sobre París y la provincia, con destino a la sección topográfica. A partir de 1928 la Biblioteca de la École cierra sus fondos a la fotografía.

El coleccionismo fotográfico institucional tiene en la creación del **South Kensington Museum** de Londres (hoy Victoria and Albert Museum)¹²¹ uno de sus mejores ejemplos. Pioneros en la creación de un fondo fotográfico, la ventaja sobre sus referentes franceses es que su colección ha permanecido abierta al margen de conservadores o particularidades económicas o políticas, creando un completo fondo desde los orígenes de la fotografía hasta las últimas creaciones contemporáneas. Además, el museo londinense tiene el mérito de ser el primer museo en exponer obra fotográfica como parte artística de sus colecciones

South Kensington Museum (hoy Victoria and Albert), en 1886.



permanentes, al margen de sociedades fotográficas o exposiciones temporales.

El interés de las colecciones del South Kensington radica no sólo en considerarlo un ejemplo dentro de la creación de colecciones fotográficas, sino por su estrecha relación con España a través del Proyecto Fotográfico Ibérico y de la recopilación de un buen número de obras artísticas y fotográficas representativas de la arquitectura románica española..

El origen de la creación del South Kensington Museum, se remonta a 1835 cuando la Cámara de los Comunes debatía acerca de la conveniencia de una reforma del arte británico, en concreto en el diseño industrial, ya que algunos teóricos, consideraban que contenía las señas de identidad propias del país y que se debía potenciar la formación de artistas especializados que diseñaran al gusto de la sociedad industrial. Este tipo de debates en torno a la formación y educación de la sociedad, tan generalizados en el siglo XIX, marcaba nuevas directrices y pretendía otorgar a museos y galerías un lugar de encuentro donde el público no sólo se sintiera identificado con las obras expuestas, sino que también se convirtieran en centros de enseñanza.

La Design School y sus planes de estudio son objetivos de la nueva política, siendo elegido Henry Cole (1808-1882) como director de la institución, además de ser el supervisor de las existentes por todo el país. A partir de la escuela de diseño, Cole crearía un nuevo museo, lugar de estudio e investigación, en el que las artes industriales, la historia, la ciencia, la antropología, la arqueología y todas aquellas ciencias auxiliares para el estudio de la historia del arte tendrían un lugar de exhibición pública, en el que la fotografía ocuparía un lugar destacado.

El primer lugar en el que Cole, que también intervendría en la edición del catálogo de la *Great Exhibition of Works of Industry of All Nations* (1851), puso en práctica este nuevo proyecto sería en la biblioteca de la Malborough House en 1852, adscrita a la Design School, que más tarde se transformaría en el South Kensington Museum, con la incorporación en sus fondos de las



HENRY COLE

más recientes publicaciones sobre dibujo, historia del arte y anatomía junto a portfolios de obras fotografiadas que sirvieran de guía a los diseñadores.

Al frente de las colecciones del museo, desde su primitiva ubicación en St. James, Cole tuvo la intención de crear un repertorio iconográfico con piezas de todo el mundo que facilitara la enseñanza de las artes aplicadas y haciendo fotografiar todas las obras existentes en la colección. Incluso llegaría a abrir un estudio fotográfico, en el definitivo edificio de South Kensington, a cargo del fotógrafo Thomas Thurston Thompson, nombrado supervisor de fotografía en 1856 y donde, además de realizar sus propios trabajos fotográficos, también formaría a un grupo de ingenieros de Su Majestad¹²². En 1860 organizaron una exposición donde se exhibieron las imágenes que realizaron durante sus viajes expedicionarios al Pacífico y Canadá, que posteriormente pasarían a formar parte de la colección de la biblioteca del museo.

Uno de los primeros encargos que recibió el recién creado departamento fotográfico fue el de la realización, en 1857, de las fotografías de los cartones de Rafael que se conservaban en Hampton Court. La luz natural de las salas en las que se encontraban expuestos se hacía insuficiente para poder realizar los negativos y para ello los sacaron de las salas y se fotografiaron a la luz natural. El gran tamaño de los cartones hizo que, además se construyeron un transporte especial para sacarlos del palacio, y que también tuviera que fabricarse una cámara de dimensiones especiales, cuyas lentes se compraron en París. Los negativos de cristal obtenidos tenían un grosor de un 1/4 de pulgada (6,4 milímetros).

Ese mismo año se publicó un primer listado de 907 fotografías, que contenía los cartones de Rafael, retratos de Holbein en el Louvre, armas antiguas, dibujos de Turner y esculturas italianas del museo, realizadas por Thompson. En este primer catálogo se establecían las normas para las solicitudes de copia, que debían realizarse a la Secretaría del Departamento de Ciencia y Arte del South Kensington Museum.

La colección de fotografías de obras de arte de la casa Alinari, los trabajos de arte, arqueología e historia natural de Roger Fenton o la obra *Animal Locomotion* de Edward Muybridge, así como la donación de una selección de obras de Gustave le Gray, son algunas de las primeras adquisiciones del museo. Junto a ellas, la institución proyectó varias campañas fotográficas para recopilar los mejores ejemplos de obras de arte por todo el mundo que sirvieran de repertorio a los historiadores, entre ellas, una que tenía por destino Galicia y Portugal, bajo la denominación de Proyecto Fotográfico Ibérico.

Las líneas de actuación del museo eran seguidas con gran interés, incluso desde los estamentos políticos. El 5 de julio de 1860, la Cámara de los Comunes nombró una comisión que determinara la labor que debía seguir el Departamento Fotográfico como distribuidor de imágenes que el público general no podía llegar a realizar. Entre estos intereses de estudio que le permitieran realizar un importante compendio iconográfico que cumpliera su papel “distribuidor”, se encontraba el arte español. El creciente interés por los viajes “románticos” a nuestro país, tan generalizados desde mediados del siglo XIX, así como la aparición sucesiva de obras de estudio de maestros como Goya o Velázquez suscitarían el interés del museo.

La fotografía fue asimilando las mismas dinámicas de exhibición, estudio, recopilación y difusión que antes habían servido a las demás artes gráficas. Su cualificación como herramienta científica se fue haciendo, cada vez más y hasta llegar a nuestros días, imprescindible, siendo el mejor instrumento que el positivismo histórico pudo tener.

¹ BOUILLON, Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », en *Romantisme*, 1986, n° 54, págs. 89-113.

² GUNTHER, André, « L'institution du photographique », en *Études photographiques*, n° 12, noviembre de 2002, consultable en <http://etudesphotographiques.revues.org/index317.html>.

³ HUGUET CHANZÁ, J., *Benito Monfort y Pascual Pérez, dos valencianos pioneros de la fotografía*, Valencia, Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía, 1999.

⁴ RENARD, F.A., « But du Journal la Lumière », en *La Lumière. Journal non politique hebdomaire. Des Beaux-Arts-Héliographie et sciences*, n°1, 9 de febrero de 1851.

⁵ GUNTHER, André, « Le mystère de l'album de la Société héliographique », en BANN, Stephen (ed.), *Art and the Early Photographic Album* (Studies in the History of Art Series), Yale University Press, 2011.

⁶ MONDENARD, Anne de, « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », en *Etudes photographiques*, n° 8, 2000, págs. 22-43.

⁷ VV.AA., *Une invention du XIX^{ème} siècle : la photographie*, Bibliothèque Nationale de France, París, 1976 ; JAMMES, Isabelle, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*, Ginebra, Droz, 1981 y GAUTRAND, Jean-Claude y BUISINE, Alain, *Blanquart-Evrard*, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1999.

⁸ VV.AA., *Victor Regnault, 1810-1878. Oeuvre photographique*, París, Musée des Arts Décoratifs, 1979 ; DAHLBERG, Laurie Virginia, *Victor Regnault and the Advance of Photography*, Princeton, Princeton University Press, 2005 y PONCET, Sébastien, "The legacy of Henri Victor Regnault in the Arts and in the Sciences", en *International Journal of Art and Sciences*, vol. , 4, 13, 2011, págs. 377-400.

⁹ MARBOT, Bernard, *Une invention du XIX siècle, la photographie, Collections de la Société Française de Photographie*, París, Bibliothèque nationale de France, 1976 y POIVERT, Michel, GUNTHER, André y TROUFLEAU, Carole, *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, París, Le Point du jour éditeur, 2004.

¹⁰ Consultables en <http://digital.nls.uk/pencilsoflight/>

¹¹ Se transformó en Photographic Society of Great Britain, en 1874 y en The Royal Photographic Society of Great Britain, en 1894. COOPER, Harry. *The Centenary of the Royal Photographic Society of Great Britain 1853–1953: a Brief History of its Formation, Activities and Achievements*, Bath, Royal Photographic Society, 1953.

¹² ROBERTS, Pam, "The Exertions of Mr. Fenton: Roger Fenton and the Founding of the Photographic Society", en GORDON BALDWIN, MALCOLM, Daniel y GREENAUGH, Sarah, *All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton, 1852–1860*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, pág. 214.

¹³ FENTON, Roger, « The Photography in France » en *The Chemist*, febrero de 1852.

¹⁴ FENTON, Roger, "Proposal for the Formation of a Photographical Society", en *The Chemist*, febrero de 1852.

¹⁵ Véase Volumen II, anexo documental n° 8.

¹⁶ ELWALL, Robert, "The foe-to-graphic art'. The rise and fall of the Architectural Photographic Association", en *The Photographic Collector*, vol. . 5, n°2, Bishopgate Press, Londres, págs. 142-163.

¹⁷ Sin Firma (S.F.) todas las referencias: *Building News*, 1857, vol. 3, pág. 657; *Builder*, 1857, vol. 15, pág. 249; *Building News*, 1858, vol. 4, pág. 97, 250, 1268; *Builder*, 1858, vol. 16, pág. 42; *Photographic News*, 1858, 24 de diciembre, pág. 185; *Builder*, 1859, vol. 17, pág. 6, 171, 733; *Building News*, 1859, vol. 5, pág. 1135; *Photographic News*, 1860, 2 de marzo, pág. 308; *Photographic News*, 1860, 9 de marzo, pág. 319-320; *Builder*, 1861, vol. 19, pág. 21; *Building News*,

1861, vol. 7, pág. 165, 251-252, 287; *Builder*, 1861, vol. 19, pág. 145; *Builder*, 1863, vol. 21, pág. 229.

¹⁸ S. F., *Builder*, 1857, vol. . 15, pág. 249.

¹⁹ Catálogo de la exposición conservado en la Mitchell Library (Glasgow).

²⁰ S. F., *The Building News*, 29 enero de 1859, pág. 97.

²¹ Catálogo de exposición conservado en la National Art Library, Victoria & Albert Museum (Londres).

²² S. F., *The Spectator*, 18 de febrero de 1860, pág. 168.

²³ S. F., *The Building News*, 1861, vol. . 7, pág. 165.

²⁴ S. F., *The Building News*, 1861, vol. . 7, pág. 251.

²⁵ Catálogo de exposición conservado en la National Art Library, Victoria & Albert Museum (Londres).

²⁶ La relación se ha detallado por autor, haciendo constar el título original de la obra y el número en el que aparece en el catálogo de la muestra.

²⁷ DALY, César, « Une Société Internationale de Photographie d'Architecture », en *Revue de l'Architecture et des travaux publics*, París, vol. . XXII, 1864, págs. 254-256.

²⁸ Sobre el papel de la fotografía en exposiciones y sociedades artísticas véase, para Francia: CHALINE, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition. Les Sociétés savantes en France, XIXe-XX siècles*, París, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1995 ; GUNTHER, André, « L'institution du photographique », *op. cit.* ; POIVERT, Michel, « Le sacrifice du présent », en *Etudes photographiques*, n° 8, noviembre, 2000, consultable en <http://etudesphotographiques.revues.org/index227.html>. Para Gran Bretaña: ANON, J., "Photographic Societies, Papers, and Discussions", en *The Photographic News*, 29 de marzo de 1867, págs. 146-147; HAMBER, Anthony J., "A Higher Branch of the Art": *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880, Documenting the Image*, vol. 4, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996; TAYLOR, Roger, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865*, Ottawa: National Galleries of Canada, 2002; WALL, Alfred H., "A Few Thoughts about Photographic Societies", en *Photographic News*, 5 de octubre de 1863, págs. 486-489.

²⁹ LABORDE, León de, "Rapports du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposes", en *La Lumière*, 23 de febrero de 1851, págs. 9-10 y n° 4, 2 de marzo, págs. 14-15.

³⁰ S. F., *Catalogue of an Exhibition of Recent Specimens of Photography Exhibited at the House of the Society of Arts*, Londres, 1852.

³¹ LACAN, Ernest, "De la influence de la héliographie sur les beaux-Arts", en *La Lumière*, 9 de febrero de 1851, págs. 2-3.

³² SCHARF, AARON, "Defensa del idealismo en la fotografía", en *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 145 y ss.

³³ BONNARDOT, Alfred, « La Photographie et l'Art », en *La revue universelle des Arts*, París, vol. II, octubre, 1855, págs. 37-47.

³⁴ GOLDSCHMIDT, Lucien y NAEF, Weston J., *The truthful lens. A survey of the photographically illustrated book, 1844-1914*, Nueva York, The Grilier Club, 1980.

³⁵ Glendinning, Nigel y McCartney, Hilary, *Spanish Art In Britain And Ireland, 1750-1920*, Tamesis Books/ Boydell & Brewer, Londres, 2011.

³⁶ HOREAU, Hector, *Panorama d'Egypte et de Nubie : avec un portr. de Méhémet-Ali et un texte orné de vignettes*, París, edición del autor, 1841.

³⁷ LEREBOURS, Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*, París, Rittner et Goupil/ Lerebours / H. Bossange, 1840-1843.

³⁸ CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*, Droz, Ginebra, 2003, págs. 88-108. Por su interés, hemos reproducido completamente la parte gráfica de las *Excursions daguerriennes* en el anexo documental nº XX.

³⁹ JAMMES, André, *De Niépce à Stieglitz. La photographie en taille douce*, Lausana, Musée de l'Elysée, 1982.

⁴⁰ Físico, trabajó con Alfred Donné (1801-1878) para convertir el daguerrotipo en matriz calcográfica. Fue el antecedente de los procesos fotomecánicos.

⁴¹ LACAN, Ernest, *Esquisses Photographiques a Propos de L'Exposition Universelle et de la Guerre D'Orient*, París, Grassart, 1856, pág. 29.

⁴² Véase Capítulo 6.

⁴³ TAYLOR, baron, NODIER, Charles y CAILLEUX, Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, París, Didot l'Aîné, 1820-1878.

⁴⁴ RENARD, F.A., « Société héliographique seance du 7 de mars 1851 », en *La Lumière*, 10 de marzo de 1851, pág. 21.

⁴⁵ PETERICH, Gerda, « Louis Désiré Blanquart-Evrard. Gutenberg of Photography », en *Image*, nº 6, 1957, págs. 80-87 y JAMMESD, Isabelle, *Albums photographiques édités par Blanquart-Evrard*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1978.

⁴⁶ VILLE, Georges, « Introducción », en *Traité de photographie sur papier*, de Louis Désiré Blanquart-Evrard, París, Roret, 1851, pág. XLIV.

⁴⁷ *Album photographique de l'artiste et de l'amateur, publié sous la direction de M. Blanquart-Evrard*. Lille, L'Album Photographique/ París, Roret, Charles Chevalier, Lerebours et Secrétan. s. a. (1851-1853).

⁴⁸ WEY, Francis, « Album photographique de M. Blanquart-Evrard », en *La Lumière*, 21 de septiembre de 1881, págs. 130-131.

⁴⁹ DU CAMP, Maxime, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 accompagnés d'un texte explicatif*, París, Gide et Baudry, 1852.

⁵⁰ SALZMANN, Auguste, *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, París, Gide et Baudry, 1856.

⁵¹ LACAN, Ernest, « Publication photographique de M. Blanquart-Evrard », en *La Lumière*, 30 de marzo de 1853, pág. 49.

⁵² Sobre las imprentas fotográficas y la difusión de obras de arte mediante la fotografía, es fundamental BOYER, Laure, *La Photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, tesis doctoral inédita, Estrasburgo, Université Marc Bloch, 2004.

⁵³ RENIE, Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », en *Études photographiques*, n° 20, 2007, págs. 18-33

⁵⁴ *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts*, París, Gide et Baudry, 2 vols., 1853.

⁵⁵ BISSON, frères, *Choix des ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornamentation naturelle en Espagne au XIIIe siècle reproduits en photographie par MM. Bisson frères*, París, Gide et J. Baudry éditeurs, 1853.

⁵⁶ BISSON, frères, *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la Nouvelle Sacristie de MM. de Lassus et Viollet-le-Duc*, París, A. Morel, 1853.

⁵⁷ BISSON, frères, *L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par Charles Blanc*, París, Gide et Baudry éditeurs, 1853.

⁵⁸ WITT, Jean de, *Choix de terres cuites antiques du cabinet de M. le vicomte Hte de Janzé / photographiées par M. Laverdet et reportées sur pierre lithographique par M. Poitevin ; texte explicatif par M. J. de Witte*, París, Firmin Didot frères, 1857.

⁵⁹ MARIETTE, Auguste, *Le Serapeum de Memphis*; ouvrage dédié à S. A. I. Mr le prince Napoléon et publié sous les auspices de S. E. M. Achille Fould Ministre d'Etat, París, Gide éditeur, 1857-1866.

⁶⁰ LABARTE, Jules, *L'Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, París, A. Morel, 1872-1875.

⁶¹ Véase Capítulo 2.

⁶² Sobre este album véanse los artículos de GAUDIN, Alexis, "Imprimerie photographique", en *La Lumière*, 22 de enero de 1853, pág. 13 y L.A.T., "L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie" en *La Lumière*, 16 de abril de 1853, pág. 62.

⁶³ Charles Blanc publicaría una crítica a este vol. umen en la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 15, 1863, pág. 270.

⁶⁴ BOYER, Laure, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », en *Études photographiques*, n° 12, noviembre 2002. url:<http://etudesphotographiques.revues.org/index320.html>; BOYER, Laure, *La Photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, tesis doctoral inédita, Estrasburgo, Université Marc Bloch, 2004.

⁶⁵ LACAN, Ernest, "Revue photographique", en *Le Moniteur de la photographie*, 15 de marzo de 1870, pág. 1.

⁶⁶ O'BRIEN, Maureen y BERGSTEIN, Mary, *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

⁶⁷ LAFONT-COUTURIER, Hélène, « La maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question », en *Revue de l'Art*, 1996, vol. 112, págs. 59-69.

⁶⁸ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pág. 28.

⁶⁹ Un ejemplo de este uso de los repertorios y tratados de arquitecturas, puede verse en el más reciente estudio de RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *El studio d'architettura civile de Domenico de Rossi y su influencia en España*, Roma, Quasar, 2012.

⁷⁰ BUSTARRET, Claire, “Vulgasirer la Civilisation. Science et fiction d’après photographie”, en MICHAUD, Stéphane, MOLLIÉ, Jean-Yves y SAVY, Nicole, *Usages de l’image au XIXe siècle*, París, Creaphis editions, 1992, págs. 129-140.

⁷¹ Tremaux, Pierre, *Voyage au Soudan Oriental et dans l’Afrique Septentrionale, pendant les années 1847 à 1854, comprenant une exploration dans l’Algerie, la Régence de Tunis et de Tripoli, l’Asie mineure, l’Égypte, la Nubie, le Déserts, l’Ile de Méroé, le Sennar, le Fa-Zoglo, dans des contrées inconnues de la Nigritie; avec Atlas de Vues pittoresques, scènes de moeurs, types de végétation remarquables, dessins d’objets ethnologiques et scientifiques, panoramas, cartes géographiques, un parallèle des édifices antiques et modernes du continent africain, et une Exploration archéologique en Asie Mineure*, París (Borraní et Droz), Londres (J. Madden), San Petersburgo (Hauer A. Cluzel), Berlín (A. Asher et Cie), 1847-1854.

⁷² En la Bibliothèque nationale de France (París) y en el Rijksmuseum (Ámsterdam).

⁷³ Algunas de sus fotografías se conservan en Bibliothèque Municipale (Rouen), Musée des Antiquités (Rouen).

⁷⁴ La mayor parte del fondo fotográfico de Nicolás Normand se conserva en la Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine (París).

⁷⁵ S. F., “Vues photographiques”, en CALLIAT, Victor y LANCE, Adolphe, *Encyclopedie d’Architecture*, París, Bange editeur, tomo 3º, 1 de diciembre de 1852, pág. 15.

⁷⁶ BERCÉ, Françoise (ed.), *La naissance des Monuments historiques. La correspondance avec Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-1848)*, París, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.

⁷⁷ Sobre las labores de la Mission héliographique Francis Wey y Henri de Lacretelle en las páginas de *La Lumière* a lo largo de todo el año 1851. Sobre la Mission héliographique véase: CHRIST, Yvan y NÉAGU, Philippe (eds.), *La Mission héliographique, photographies de 1851*, París, Direction des musées de France, 1980; MONDENARD, Anne de (coord.), *Photographier l’architecture 1851-1920. Collection du musée des Monuments français*, París, RMN, 1994; MONDENARD, Anne de, «La Mission héliographique: mythe et histoire», en *Études photographiques*, 2 de mayo de 1997, consultable en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index127.html>; MONDENARD, Anne de (coord.), *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*, París, Editions du patrimoine, 2002; BOYER, M. Christine, “La Mission héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851”, en SCHWARTZ, Joan M. y RYAN, James R., *Picturing place. Photography and the geographical imagination*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, 2003, págs. 21-54; AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.

⁷⁸ Una parte significativa de sus negativos se conservan en la Médiathèque de l’architecture et du patrimoine (París), el Musée d’Orsay (París), la Bibliothèque nationale de France (París) y la Société française de Photographie (París).

⁷⁹ Sobre Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y la fotografía existen algunas consideraciones parciales en CHRIST, Yvan, «Mérimée, Viollet-le-Duc et les premiers daguerreotypes de Notre-dame», en *Terre d’Images*, vol. 11-12, 1964 y O’CONNELL, Lauren M., «Viollet-le-Duc on drawing,

Photography and the 2Space Outside the frame», en *History of Photography*, vol. 22, nº 2, 1998, págs. 139-146.

⁸⁰ VIOLLET LE DUC, Eugène, *Lettres d'Italie, 1836-1837. Adressées à sa famille, annotées à sa famille par Geneviève Viollet le Duc*, París, Léonce Laget, carta nº 39, 28 de septiembre de 1836, pág. 165.

⁸¹ CHARNAY, Désiré, *Cités et ruines américaines : Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal / recueillies et photographiées par Désiré Charnay ; avec un texte par M. Viollet-le-Duc... suivi du voyage et des documents de l'auteur...*, París, Gide/A. Morel & Cie, 1863.

⁸² VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, París, B. Bance, 1866, págs. 34-35.

⁸³ Citamos la edición americana porque en la francesa no incluyó el capítulo en el hablaba de la fotografía. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuele, *Learning to Draw, or the Story of a Young Designer*, Nueva York, Putman, 1881, pág. 67.

⁸⁴ AMELUNXEN, Hubertus von, "D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allégorie", en *Revue des sciences humaines*, t. LXXXI, nº 210, 1988, págs. 9-23 ; BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004; BENJAMIN, Walter, "Pequeña historia de la fotografía" y "La obra de arte en la época de su reproducción técnica", en *Discursos interrumpidos*, vol. I Madrid, Taurus, 1973. ("Kleine Geschichte der Fotografie", Berlín, *Literarische Welt*, 1931). Estos dos textos están también en: *Archivos de la fotografía, opágs. cit.*, vol. III, núm. 2, otoño-invierno 1997; BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Archivos de la Fotografía*, Zarautz, vol. III, nº 2, otoño-invierno 1977 ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936); BENJAMIN, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989 (primera edición 1973, traducción y notas de Jesús Aguirre); ROCHLITZ, Rainer, "Destruction de l'aura: photographie et film", en *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, París, Gallimard, 1992, págs. 174-194; ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique", en *Critique*, nº 459-460, 1985, págs. 803-811 ; WITTE, Bernd, *Walter Benjamin, une biographie* (trad. de l'allemand par A. Bernold), París, Éd. du Cerf, 1988.

⁸⁵ SEIBERLING, Grace, *Amateurs: Photography and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

⁸⁶ PRICE, William Lake, *A Manual of Photographic Manipulation Treating of the Practice of the Art and its Various Applications to Nature*, Londres, John Churchill and Sons, 1863.

⁸⁷ GLENDINNING, Nigel y MCCARTNEY, Hilary, *Spanish Art In Britain And Ireland, 1750-1920*, Londres, Tamesis Books/Boydell & Brewer, 2011, pág. 126.

⁸⁸ Véase capítulo 1.

⁸⁹ Los negativos se conservan actualmente en el National Media Museum (Bradford).

⁹⁰ Citado en GOW, Ian, "David Rhind, 1808-1883. The Master of mercantile ornament", en DOWNES, Kerry, *The Architectural outsiders*, Londres, Waterstone, 1985, pág. 169.

⁹¹ BERGDOLL, Barry, « Une question de temps : architectes et photographes pendant le Second Empire », en DANIEL, Malcolm R. y BERGDOLL, Barry, *The Photographs of Édouard Baldus*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994, págs. 99-119.

⁹² BRESC-BAUTIER, G  nevieve (ed.), *Le photographe et l'architecte: Edouard Baldus, Hector-Martin Lefuel, et le chantier du Nouveau Louvre de Napoléon III*, París, Musée du Louvre, 1995.

⁹³ LACAN, Ernest, « le nouveau Louvre et la Photographie », en *La Lumière*, 15 de marzo de 1856, págs. 43-44.

⁹⁴ Véase Capítulo 2.

⁹⁵ Sobre la bibliografía de ambos autores véase Capítulo 2.

⁹⁶ JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton University Press, Princeton, 1983, p  g. 246.

⁹⁷ V  ase Capítulo 5.

⁹⁸ HARVEY, “Michael, Ruskin and Photography”, en *Oxford Art Journal*, vol. 7, n   2, 1984, p  gs. 25-33.

⁹⁹ RUSKIN, John, *The Art of Engraving*, Londres, 1865.

¹⁰⁰ RUSKIN, John, *Pr  terita: Outlines of Scenes and Thoughts Perhaps Worthy of Memory in My Past Life (3 vol. s.) (1885–1889)*.

¹⁰¹ Las referencias a la correspondencia de Ruskin están recogidas en COOK, E. T. y WEDDERBURN, Alexander, *The Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1903-12.

¹⁰² RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, J.M. Dent, 1855, pág. XIX.

¹⁰³ Se desconoce su nombre completo o fechas exactas de actividad. Tan sólo su localización en Amiens, entre 1860 y 1880.

¹⁰⁴ MARGIOTTA, Anita, “A Series of Photographs illustrative of the Archaeology of Rome: l'indagine fotografica di John Henry Parker” en *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, Roma, Multigrafica Editrice, 1978, págs. 127-130.

¹⁰⁵ La colección fotográfica de Parker es consultable en la Academia Americana de Roma, donde se conservan cerca de 200 negativos. Véase <http://aarome.idra.info/>, consultada el 30 de septiembre de 2012.

¹⁰⁶ PARKER, John Henry, *A Catalogue of a series of photographs illustrative of the Archaeology of Rome*, Oxford, for private circulation, 1867, pág. 5.

¹⁰⁷ ELWALL, Robert, “James Fergusson (1808-1886): a pioneering architectural historian”, en *Royal Society of Arts Journal*, mayor, 1991, págs. 393-404.

¹⁰⁸ FERGUSSON, James, *Picturesque Illustrations of Ancient Architecture in Hindustan*, Londres, J. Hogarth, 1848, pág. IV.

¹⁰⁹ *Photographic News*, vol. . 3, 2 de marzo de 1860, pág. 314.

¹¹⁰ FERGUSSON, James, *History of Indian and eastern Architecture*, Londres, John Murray, 1876, pág. VII.

¹¹¹ FERGUSSON, James, *Archaeology of India*, Londres, Tubner&Co., 1884, pág. 2.

¹¹² BURCKHARDT, Jacon y WÖLFFLIN, Heinrich, *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882-1897*, Leipzig, Koehler&Amelang, 1988.

¹¹³ Sobre historia del arte y fotografía véanse: NEWHALL, Beaumont, "Photography as a branch of Art History", en *College Art Journal*, nº 4, 1942, págs. 86-90, FREITAG, Wolfgang M., "Early uses of photography in the History of Art", en *Art Journal*, vol. XXXIX, 1979, págs. 117-123 y HAMBER, Anthony, *A Higher Branch of the Art: Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Londres, Taylor & Francis, 1996.

¹¹⁴ Citado en SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, págs. 162-163.

¹¹⁵ YVON, Michel. "L'École Nationale des Ponts et Chaussées" Photographies, no. 5 (July 1984), pp. 76-83; PEREGO, Elvire, "L'École Nationale des Ponts et Chaussées", en FRIZOT, Michel, *New History of Photography*, Múnich, Könemann, 1999.

¹¹⁶ *Programmes de l'enseignement intérieur de l'Ecole Impériale des ponts et chaussées arrêtés par le conseil de l'école et approuvés par le ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics*, París, Thunot, 1867.

¹¹⁷ MARBOT, Bernard y NAEF, Weston J., *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle: 180 chefs-d'oeuvre du département des Estampes et de la Photographie*, París, Bibliothèque nationale de France, 1980.

¹¹⁸ *Photographier l'architecture. Collection du Musée des Monuments Français*, París, Réunion des Musées nationaux, 1994, págs. 17-32.

¹¹⁹ Comisionado por el Ministerio de Estado y del Interior, Charles Cordier realizó una colección de bustos en mármol y bronce durante expediciones de estudio a etnias africanas y asiáticas en 1850, 1853 y 1859.

¹²⁰ VV.AA., *La photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de l'École des Beaux Arts*, París, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1982.

¹²¹ PHYSICK, John, *Photography and the South Kensington Museum*, Victoria and Albert Museum Brochure 5, Londres, 1975; PHYSICK, John, *The Victoria & Albert Museum - The history of its building*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1982 y HAWORTH-BOOTH, Mark y MCCAULEY, Anne, *The museum & the photograph: collecting photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*, Victoria and Albert Museum, Sterling and Francine Clark Art Institute, Londres, 1998.

¹²² En 1860 organizan una exposición donde muestran las imágenes que realizaron durante sus viajes expedicionarios al Pacífico y Canadá, que posteriormente pasarían a formar parte de la colección de la biblioteca del museo.

CAPÍTULO 4.

LA LLEGADA DE LA FOTOGRAFÍA A ESPAÑA



RECREACIÓN DEL PRIMER
DAGUERROTPO REALIZADO
EN BARCELONA EN 1839.

1. LA DIFUSIÓN DEL DAGUERROTPO Y DEL CALOTIPO.

El importante papel divulgador de la prensa en el siglo XIX fue uno de los instrumentos que Louis-Jacques-Mandé Daguerre utilizó para dar a conocer y difundir, lo más ampliamente posible, el invento del daguerrotipo, como ya había hecho antes con el diorama. Una aparente filtración, publicada por Hippolyte Gaucheraud en *La Gazette de France*¹, se produjo dos días antes de la presentación del daguerrotipo ante la Academia de Ciencias, el 7 de enero de 1839, adelanto que los historiadores como Gersheim² han justificado como una maniobra del propio Daguerre para crear expectación ante su invento. Las noticias de la aparición del procedimiento, primero, y de su descripción, después, aparecieron en las páginas de la prensa

española con muy poca distancia temporal a que lo hicieran en la francesa³.

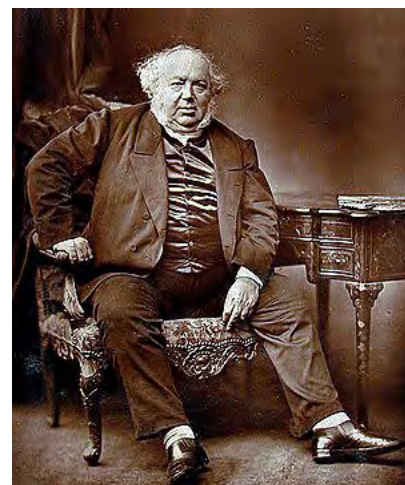
No nos detendremos aquí en un detallado relato de la llegada de la fotografía a España y su difusión en los primeros años, debido a que ya ha sido tratado reiteradamente en la bibliografía existente⁴, tanto general, como específica en cada región, pero sí lo haremos en torno a textos y reflexiones hasta ahora inéditas y no citadas en esas obras y que completan de manera significativa la aparición y recepción del daguerrotipo en nuestro país.

Los primeros artículos en dar cuenta del invento de Daguerre fueron los públicos en el *Diario de Barcelona*, el 26 de enero de 1839, que recogía la traducción del resumen y los detalles contenidos en el acta de la Academia de Ciencias de París realizada por Arago y enviada a los medios parisinos y tres días más tarde, el *Semanario pintoresco español* (véase anexo documents), que junto a la descripción del procedimiento, realizaba una reseña biográfica de Daguerre: *“El célebre pintor del diorama de París, Mr. Daguerre acaba de hacer en su arte un descubrimiento, que puede con razón llamarse prodigioso. Con efecto, trastorna todas las teorías científicas adoptadas hasta ahora acerca de la luz y de la óptica, y producirá indudablemente una revolución en el arte del dibujo y de la pintura.*

Mr. Daguerre ha hallado el medio de fijar las imágenes que se pintan en el fondo de una cámara oscura, de manera que ya no son el reflejo pasajero de los objetos, sino la impresión fija y permanente de ellos, la cual puede trasladarse fuera de la presencia de dichos objetos, como si fuese un cuadro o una estampa.

Figúrese el lector la exactitud de una imagen de la naturaleza, reproducida por la cámara oscura, y una a ella la operación de los rayos solares que fijan la imagen con todos los accidentes del claro y oscuro y todas las degradaciones de las medias tintas, y podrá formar cierta idea de los hermosos dibujos que ha presentado Mr. Daguerre. No trabaja éste sobre papel, sino sobre hojas de cobre bruñido, en las que ha sacado diferentes puntos de vista de los arrabales de París y del puente Marie y sus contornos, con la exactitud y precisión que sola la naturaleza puede dar a sus obras, Mr. Daguerre enseña primeramente la pieza de cobre lisa y limpia, y la coloca en su aparato; y si al cabo de tres minutos en verano, á algunos mas en otoño e invierno, en que es menos fuerza de los rayos solares, saca la pieza y la vuelve a enseñar cubierta de un hermosísimo dibujo que representa el objeto hacia el cual se ha apuntado el aparato.(...)”.

JULES JANIN



Destaca el artículo del *Semanario*, la imposibilidad de fijar imágenes en movimiento y en cambio que es muy preciso para “*viajeros y paisajistas, pudiendo aplicarse también al dibujo de los grandes monumentos*”.

La Gaceta de Madrid traducía en 1839 el texto del crítico Jules Janin, apenas un mes más tarde de su publicación en francés en el que realizaba una entusiasta defensa del daguerrotipo, en el que preconizaría que: “*El Daguerrotipo será el compañero indispensable del viajero que no sabe dibujar y del artista que no tiene tiempo para ello. Está destinado á popularizar entre nosotros y á poca costa las obras más bellas de las artes, y de las cuales no tenemos sino infieles y costosas copias: antes de poco, y cuando uno no quiera ser su mismo grabador, enviará su hijo al museo, y le dirá: es menester que dentro de tres horas me traigas un cuadro de Murillo ó de Rafael. Escribiremos á Roma: envíadme por el próximo correo la cúpula de S. Pedro; y la cúpula de S. Pedro llegará inmediatamente. Si pasamos á Amberes á admirar la casa de Rubens, remitiremos á nuestro arquitecto aquella casa sin rival en los caprichos flamencos: esa, le diremos, es la casa que queremos edificar: y con arreglo á aquel (¡el dibujo, encuentra el arquitecto uno por uno todos los ornamentos de aquella piedra que se convierte en encaje bajo el cincel del escultor.*

En adelante bastará el daguerrotipo á todas las necesidades de las artes, á todos los caprichos de la vida. (...)”⁵.



PEDRO FELIPE MONLAU.

A lo largo de 1839, se publicaron casi medio centenar de artículos⁶ en la prensa española sobre la aparición de la fotografía. Entre ellos cabe destacar los dos publicados por **Pedro Felipe Monlau y Roca** (1808-1871) en *El Museo de las Familias*, en noviembre de 1839. Activo personaje dedicado al mundo de la ciencia, la política, académico e introductor de las teorías saint-simonianas en España, Monlau se encontraba en París para conocer el sistema educativo francés y realizar un estudio comparativo con el español, cuando comenzaron a publicarse las primeras noticias del invento de Daguerre.

Deteniéndonos en el primer artículo, Monlau aquí realizaba un amplio recorrido por la biografía de Daguerre y por las vicisitudes de los descubrimientos de Niépce, para adentrarse en las investigaciones sobre las propiedades físicas de la luz y su capacidad para poder reproducir la naturaleza. También citaba los experimentos de Fox Talbot realizados en 1834 y el artículo finalizaba con la transcripción de su informe, presentado a la Academia de Ciencias de Barcelona el

17 de junio de 1839, en el que realizaba una valoración del daguerrotipo: *“Todos sabemos la limpieza, la verdad de formas con que se reproducen los objetos exteriores en el telon colocado en el foco de la gran lente que constituye la parte esencial de la cámara oscura; pero nadie sabia un medio de conservar ó retener aquellas fieles reproducciones. Mr. Daguerre ha encontrado este medio. Estiende sobre una plancha de cobre ó de madera una capa de un betún negrozco particular de su invención , espónela al foco del aparato óptico, y las imágenes que en la plancha se representan quedan dibujadas de un modo exactísimo y permanente al cabo de pocos minutos.*

Este maravilloso efecto es debido á la suma sensibilidad del betún que emplea Mr. Daguerre. Todos los puntos tocados por los rayos luminosos sufren una descoloración proporcional al grado de luz, de sombra ó de media tinta. El dibujo resulta por consiguiente de una fidelidad incontestable; es la naturaleza misma dibujada por la luz. (...)”.

Por sus palabras, Monlau parece haber visto las pruebas realizadas por Daguerre ya que describe aquí cada una de las tres primeras vistas de forma pormenorizada: *“He tenida ocasión de examinar, aunque muy rápidamente, una vista de la gran galería que une el Louvre con las Tullerías, algunas vistas de los baluartes, etc. sacadas por el procedimiento de Mr. Daguerre. La reproducción de los objetos es exactísima; el aspecto del dibujo se parece mucho á las estampas al aguatinata; el tono general es gris, mas sin perjudicar a la limpieza del diseño.*

Cada objeto necesita cierto espacio de tiempo para dejar una impresión duradera y distinta en el foco de la cámara oscura, y por consiguiente el Daguerrotipo (denominación adoptada para espresar el nuevo aparato óptico de Mr. Daguerre) solo puede reproducir los objetos inmóviles. Cuanto mas hermoso es el dia, cuanto mas viva la luz, mas limpias salen las imagenes, mas perfectos los cuadros.(...)”.

Su conocimiento en los tiempos de exposición necesarios para obtener una vista con éxito, le llevan a augurar que *“En nuestras provincias meridionales de España, en Egipto, etc., bastarían seguramente dos ó tres minutos para obtener los efectos que en el cli ma de Paria requieren seis ó siete(...)”.*

Tras adentrarse en la biografía de Daguerre y su célebre diorama, explica las aplicaciones que podrán realizarse del daguerrotipo: *“Las*

aplicaciones del Daguerrotipo serán infinitas y todas interesantes. Las bellas artes, las artes de imitación que tienen por base el dibujo, contarán con un poderoso auxiliar de perfección. La pintura podrá disponer de las figuras de los grupos con la seguridad de que no existe la mas leve falta ni incorrección en el dibujo. Los paisajistas y pintores de flores obtendrán la realidad de cuanto quieran representar con todos sus efectos y sin mas estudio que el de la paleta. Los retratistas fijarán en un momento sobre el lienzo las figuras de sus modelos con las proporciones del cuerpo, y con toda la fidelidad del continente personal”.

Monlau expresa sus ventajas pero también hace hincapié en las carencias que el daguerrotipo posee en cuanto a la representación de escenas cotidianas y del movimiento: *“Pero en cuanto á los modelos animados, el Daguerrotipo es por ahora impotente. Como para fijar una imájen en la plancha embetunada, es indispensable que se mantenga inmóvil cierto espacio de tiempo, según ya he dicho, resulta que no es posible representar de un modo bien distinto el humo que sale de una chimenea, por ejemplo, una corriente de agua, un carruaje que anda, una hoja que se mueve por el viento, etc. Por igual razón es imposible hacer un retrato, pues los músculos faciales, los oculares, etc. están sujetos á contracciones y dilataciones irresistibles, tan imperceptibles como se quiera, pero apreciadas de una manera notable por la minuciosa exactitud y sensibilidad del nuevo aparato. Los objetos semovientes dejan una impresión oscura y confusa en el foco de la cámara. Así en una vista de uno de los muelles de París, sacada por Mr. Daguerre, se nota un caballo perfectamente reproducido, pero con la cabeza como perdida en una especie de nebulosidad, por cuanto durante la operación la levantaba á menudo para tomar el forraje que le hablan puesto delante. (...)”*

Finaliza la primera parte de artículo, lamentándose del escaso papel español en el campo de las artes y las ciencias: *“Lástima, señores, que en ese grandioso drama de vida y de progreso industrial y científico, se vean los Españoles, por circunstancias independientes de su capacidad, condenados al oscuro papel de espectadores!”.*

En sesión celebrada en la Academia de Ciencias de Barcelona el 17 de junio de 1839, Monlau describió el proyecto de ley aprobado por la cámara de diputados en el que se otorgaba una pensión vitalicia a Daguerre y la que finalizaba su exposición afirmando que, descubrimos que: *“Antes de mucho pues, vamos á poseer, no solo el Daguerrotipo, sino también el misterioso arcano del Diorama: dos adquisiciones importantísimas, y que á mi entender, no serán bastante retribuidas con una*

pensión de 10.000 fr. Mr. Daguerre ha andado corto en pedir; mas el gobierno no ha estado muy jeneroso en cojerle la palabra. Mr. Daguerre acaba de ser promovido al grado de oficial de la Lejión de Honor”.

Entre los textos publicados en prensa en 1839, hasta ahora ha pasado desapercibido el publicado en el *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia*⁸. El artículo, firmado tan sólo con las siglas J. M. de P., realiza un pormenorizado recorrido por las investigaciones en torno a las sustancias fotosensibles realizadas hasta entonces, así como una interesante alusión a los trabajos de Fox Talbot en papel, que el autor del texto coloca en los antecedentes de hallazgo de Daguerre y vienen a evidenciar el desarrollo de los avances del inglés y su amplio conocimiento entre la comunidad científica.

El artículo muestra, además, que el proceso del daguerrotipo fue una invención fruto de distintas investigaciones llevadas a cabo paralelamente en el tiempo para obtener la impresión de las imágenes de una forma permanente: *“Tiempo hace que seguimos con curiosidad los resultados de los muchos experimentos que se han estado practicando sobre las diferencias de velocidades en la marcha de los rayos de la luz y sobre la impresionabilidad de los cuerpos con que chocan a su tránsito. Respecto a lo primero Mr. Arago ha dirigido sus observaciones sobre dos estrellas colocadas en la eclíptica en situaciones opuestas, sacando por consecuencia que los cuerpos emiten rayos de todas las velocidades, y que los que tienen la propiedad de impresionar la retina se hallan comprendidos en ciertos límites; de tal modo que los que no se hayan podido percibir por un exceso ó por un defecto de rapidez en su marcha, se harán visibles después de un tiempo determinado.*

Mr. Biot en sus tentativas dirigidas á determinar el poder químico y fosfogenico de la luz terrestre comparado con la radiación atmosférica, se ha servido de las conchas de ostras calcinadas y del papel impregnado de cloruro de plata por el método de Daguerre, como medios propios á medir las indicadas radiaciones, y de una lampara de Loratelli de reflector piramidal, un vaso lleno de agua caliente y un hierro elevado á una temperatura próxima A la incandescencia como productores de ellas. En su consecuencia ha sido preciso reconocer que las radiaciones emanadas de los cuerpos están compuestas de una infinidad de rayos de diversas cualidades y velocidades, que son susceptibles de ser emitidos, absorbidos, reflejados y refractados; que según su naturaleza, sus velocidades actuales y otras propiedades pueden producir la visión , el calor y ciertos fenómenos químicos; y

finalmente, que sin disputa son capaces de ejercer otras acciones aun desconocidas cuando chocan con cuerpos ú órganos sensibles á sus impresiones.

Mr. Talbot con un papel de escribir saturado de una disolución de nitrato de plata, después otra de bromuro de potasa, y por último otra del mismo nitrato de plata, secándole al fuego alternativamente, ha obtenido el referido papel dotado de bastante sensibilidad á la acción de las radiaciones atmosféricas, y con el cual se sacaron en Londres algunos dibujos, aun en dias muy nublados?’.(...)

Largo sería para un artículo de periódico indicar todas las tentativas que mas ó menos recientemente se han practicado por muchos y distinguidos químicos y físicos, y que han sido como preludios del gran fenómeno del que tratamos; pero no podemos menos de recordar al gran Newton, quien aunque no se ocupó directamente de este asunto, hizo un estudio profundo sobre las propiedades de la luz y de los colores, estableciendo por primera vez sistemas qué, si bien combatidos vigorosamente por Pardies, Mariotte y otros muchos, adquirieron por este mismo hecho mas solidez, y debían servir algún dia como de base o fundamento de importantísimas doctrinas y de fecundos resultados. Faltaba, en aquella época la antorcha de la química, porque esa benéfica ciencia se hallaba comprendida entre limites muy reducidos: y la observación de hechos y de fenómenos aislados sin mas enlace ni trabazón constituían todo su cimiento; pero remontada ya á la altura en que se halla, ha podido poner en manos de los físicos cuerpos impresionables la acción luminosa, no ya de una manera fugaz, como sucede con la cámara obscura, sino de un modo durable y exacto. Tal es la invención del Daguerrotipo que vamos á describir con las observaciones que Mr. Cap hace sobre un descubrimiento tan brillante, que parece se ha ensayado pocos dias ha en esta corte con buen resultado.

El autor pone primeramente de manifiesto el valor que tendrá para las ciencias, llegando a calificar de “importantísimo” el servicio del daguerrotipo para las artes, haciéndose eco de las palabras de Arago: “Tiene pues por objeto el Daguerrotipo fijar las imágenes producidas por la cámara obscura, formando en algunos minutos por la acción de la luz unos dibujos en los que los objetos aparecen con toda la exactitud de sus formas hasta en los mas pequeños pormenores, y en que los efectos de la perspectiva linear y la degradación de las tintas están retratados con una delicadeza desconocida hasta ahora.

Fácilmente se comprenderá cuan gran recurso y cuanta facilidad va á ofrecer este medio al estudio de las ciencias; y en cuanto á las artes no es fácil calcular el importantísimo servicio que reciben.(...)”

Los bajos relieves, las estatuas, los monumentos y en una palabra, la naturaleza muerta es retratada con una perfección imposible de conseguir por los procedimientos ordinarios del dibujo y de la pintura; la perspectiva del paisaje y de cada objeto está marcada con matemática exactitud; ningún accidente, ningún rasgo, aun el mas imperceptible á nuestra vista, se escapa al ojo y al pincel del nuevo pintor: en fin, las artes industriales por la representación de las formas, el dibujo por los perfectos modelos de perspectiva y por el conocimiento del claro-oscuro, las ciencias naturales por el estudio de las especies y de su organización, todos estos ramos del saber humano encontrarán inmensos recursos en las aplicaciones de este, admirable invento (...)”.

Pero sobre la aparición del daguerrotipo y las primeras reflexiones en torno a sus aplicaciones en el ámbito de las artes, existe un testimonio de primera mano, tampoco citado hasta ahora en las historias sobre la llegada y recepción de la fotografía en España y de vital interés al haber sido realizadas por **Federico de Madrazo** (1815-1894), miembro de la familia más influyente del momento en el campo de las artes en España, en el *Epistolario* dirigido a su padre, José de Madrazo (1781-1859).

Federico de Madrazo se encontraba en París cuando se producen las primeras noticias sobre el daguerrotipo y a este procedimiento dedica varios comentarios en la correspondencia que mantiene con su padre, José de Madrazo. En ellas muestra el entusiasmo contagiado por todo París y las esperanzas ante el nuevo medio. La primera carta en la que habla del procedimiento está fechada el 18 de enero de 1839, siendo, por tanto, la primera mención en castellano del invento de Daguerre, anterior incluso a la publicación de los primeros artículos en la prensa española: “*Estos días no se habla aquí más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre. Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista etc etc. El célebre Arago ha dado ya su dictamen acerca de este prodigioso descubrimiento y se trata de pedir ahora a estas Cámaras un premio para el pintor que consiste en una pensión de 20 mil francos anuales.*”

Paul Delaroche también ha sido llamado para dar su voto y ha dicho que este es un descubrimiento tan útil para la pintura, como es raro, pues en los ensayos o reproducciones que tiene Daguerre en su casa, siendo solamente de claroscuro (pues estas reproducciones de la naturaleza resultan como perfectos dibujos hechos a la sepia) se ven perfectamente los colores de cada objeto, pues están perfectamente observados los valores y los tonos de cada cosa. Por este medio se puede copiar, por supuesto, las estatuas; ha hecho Daguerre una composición en la que están reunidas tres estatuas, una de mármol, una de yeso y otra de bronce, y parece ser que en la copia se conoce perfectamente la materia de cada estatua. Dauzats lo ha visto y me dice que es maravilloso. Mr. Taylor me habló de ello el domingo y nos prometió un billete para Daguerre para que veamos esto.

IZQ.,
FEDERICO DE MADRAZO,
Condesa de Vilches, 1853.
DE.,
NADAR,
Sarah Bernhardt, ca. 1860.



Otro descubrimiento no menos importante es el del que inventó ese nuevo método de grabar medallas por medio de la misma medalla y de lo que V. ya ha visto algunos resultados, pues ya había hacía tiempo en Madrid muchas de estas estampas, (...).

¿No le parece a V. admirable estos dos descubrimientos, y que qui non ci son chiachiere, pues el más incrédulo puede verlo y palparlo. Dícese que el procedimiento de Daguerre todo el mundo lo conocerá en cuanto se le vote la recompensa por las Cámaras y que todo el mundo podrá a muy poca costa (pues el aparato cuesta poco) obtener los mismos resultados. De estos dos grandes descubrimientos resultarán forzosamente grandes perjuicios, pues pudiéndose tener perfectas copias de la naturaleza y creo también de los cuadros, nadie comprará estampas, pues dicen que las estampas más bellas, más dulces y bien ejecutadas

parecen ordinarias, desacordadas y defectuosas. Por consiguiente el grabado y la litografía dejarán de existir.(...)

En cuanto me pueda procurar alguna estampa o cosa que lo valga del Daguerrothípe, se la mandaré a V.”⁹

El impacto que el procedimiento de Daguerre causó al joven Madrazo y las posibilidades artísticas de su aplicación para la copia del natural se reflejan en varias cartas sucesivas, hasta que deja la capital francesa, para instalarse en Roma a principios de 1840.

El 25 de enero de 1839 se lamentaba de no haber podido acudir a la exposición abierta por Daguerre y menciona el entusiasmo con el que también otro pintor español en París, Roca de Togores (1812-1889), recibió el nuevo invento: *“El domingo pasado estuve trabajando con el modelo por lo que no fui a ver el Daguerrotipo, pero allí fue a verme Roca de Togores por la tarde y me hizo grandes elogios de este descubrimiento. Dice que es admirable y que nunca hubiera creído tal cosa si no lo hubiese visto. Vio una porción de vistas de París hechas por medio de este mecanismo, entre ellas una del puente nuevo. Dice que los objetos que se mueven no se pueden fijar sobre el papel, lo que se entiende muy bien, así es que de un cabriolé parado que había en el puente no se ha podido fijar la cabeza del caballo porque siempre la estaba moviendo igualmente que los brazos de un décrotteur. Dice que es tal la perfección con que se fijan los objetos en el papel que, no siendo mas que el claro oscuro (pues el papel es del color de la sepia) parece que tiene el colorido natural. Dice P. Delaroche que este descubrimiento es muy útil para los pintores para aprender bien a modelar los objetos y a dar a cada cosa su justo relieve y valor. Y lo más particular de este descubrimiento es el cómo se hace para que la luz no influya en él después de sacado de la cámara oscura. De veras que es cosa maravillosa el poder ir uno con una cámara oscura debajo del brazo y el plantarla en el sitio que a uno mejor le parezca y encontrarse uno, después de pocos minutos, en que puede uno haberse ocupado en comer castañas, con una contre facon perfecta de la naturaleza. ¡Qué cosas tan hermosas se pudieran hacer en Toledo, y en toda España!, si consigue Daguerre el sacar los colores, cosa en que se está ocupando hace mucho tiempo. Dígole a V. que los pintores de países y de género se pueden ir a cardar cebollinos”¹⁰.*

En la carta a su padre, del 23 de febrero del mismo año, cita la polémica entre Daguerre y Fox Talbot, testimonio que, lamentablemente, no nos ha llegado completo: *“Mucho se ocupa la Academia de Ciencias y Mr. Arago, del daguerrotipo. Parece ser que le disputa la*

invención a Daguerre un inglés llamado...Talbot y un alemán; pero Arago ha probado que Daguerre se ha ocupado hace mucho más tiempo que los otros de esta invención y que hace 3 años ya había obtenido buenos resultados, y además se sabe que Talbot, empleando el papel con cierta composición no puede obtener tan buenos resultados como Daguerre que no emplea el papel sino sólo una composición, pues por muy fino que sea siempre el papel los granos son demasiados gordos y se perciben con un lente, cosa que daña al efecto de sus reproducciones en las que salen estampadas los más pequeños accidentes de la naturaleza...[carta incompleta]”¹¹.

En las tres siguientes cartas, Federico de Madrazo se hace eco de la polémica con Fox Talbot, que reclamaba para sí la primacía del invento de la fotografía, y se detenía en la desgraciada desaparición del diorama a causa de un incendio: *“Estos días atrás (quizá ya lo habrá V. sabido) se ha quemado el diorama, todo entero y dos casitas de al lado, de modo que el pobre Daguerre se ha quedado poco menos que a puertas, pues la mayor parte no estaba asegurado. Se han quemado 13 preciosos cuadros de diorama, el gabinete de física de Daguerre, y su estudio. Lo que a todo el mundo ha chocado mucho es que ni el Rey ni el Ministro del Interior le hayan mandado un mero recado de atención, aunque no fuese más que para decirle que lo han sentido; pues nada, solamente los periodistas han traído artículos bien escritos sobre este acontecimiento y hoy traen una carta de Daguerre en la que se muestra muy agradecido de lo que de él han dicho.*

Parece que se aclara la cuestión o las pretensiones sobre el descubrimiento del daguerrotipo y que se quedará esta invención con este nombre pues los resultados de Talbot y del alemán no son tan completos como los de Daguerre para quien se pedirá a las Cámaras una recompensa grande.”¹²

Su carta de julio, añade: *“Ya ha concedido el Gobierno a Mr. Daguerre una pensión de 12 mil frs. por su invención y se dice que pronto se pondrá en conocimiento del público. Mucho me alegraría poder comprar esta maquineta antes de mi salida de esta, porque debe de ser de grande utilidad, bien es verdad que siempre se está a tiempo para que se la manden a uno” (...)*¹³.

Unos días después, comenta a su padre que *“Las Cámaras concedieron ya un pensión vitalicia a Mr. Daguerre y ya pronto se pondrá su descubrimiento en conocimiento del público. Dicen que para hacer estudios, cuando está uno deprisa, no hay cosa más admirable; por supuesto que es lo mismo que llevar en la cartera la misma Naturaleza, pues que la*

representación es perfecta. Si esta invención se da al público antes de mi salida de París a fines de agosto, le enviaré a V. una maquinita para que vea V. antes que nadie en Madrid lo portentoso de esta invención. Las traslaciones que se sacan sufrirían el más escrupuloso examen con una lente de aumento aunque fuese tal que las hiciese aparecer del tamaño natural. Figúrese V. una línea fina hecha con lápiz plomo en las paredes de Palacio, es claro que en la traslación que se hiciese de este edificio con el daguerrotipo no se vería, pues con un gran lente o microscopio puede verse. ¡A qué punto llega la perfección de este descubrimiento!”¹⁴.

Sin embargo, no será hasta septiembre de 1839, cuando Federico de Madrazo contemple por vez primera un daguerrotipo: “He visto por fin el resultado, o sea las pruebas, que se pueden obtener por el daguerrotipo y es verdaderamente cosa maravillosa, increíble, a no verlo. Roca ha comprado un aparato que ya se venden. Es algo difícil, o por mejor decir, se necesita adquirir alguna práctica para obtener un resultado perfecto. Según todos, este aparato tiene que simplificarse mucho todavía y así será mejor esperar antes de comprarlo, pues si ahora cuesta por suscripción 350 francos con el tiempo costará muchísimo menos”¹⁵.

No hay datos sobre la posible adquisición de una cámara por parte de Federico de Madrazo, pero estas cartas son el testimonio que explicaría su interés y apoyo hacia la fotografía como medio documental para el arte cuando ocupara el cargo de director del Museo del Prado, siendo el primero en este cargo que permitió la realización de fotografías de las obras de la pinacoteca e incluso llegó a solicitar al Ministro de Fomento, la reproducción sistemática de todos los cuadros y la instalación de un establecimiento permanente. Madrazo manifestaba en su escrito al Ministerio, que el valor artístico y la importancia histórica de la mayor parte de los cuadros del museo daban sobrado motivo para que con frecuencia fuera visitado por personas ilustradas y artistas extranjeros “que vienen atraídas por la curiosidad que engendra el misterio que rodea siempre a lo desconocido y punzados por el deseo de conocer y estudiar el carácter de las obras de arte español. No ven defraudada las esperanzas al contemplar los cuadros de este Museo, completamente desconocidos para ellos, y aun para los más aficionados de la Corte a causa de las malas condiciones que para Museo reúne este local, también porque no se ha cuidado hasta ahora de dar a conocer por publicaciones o reproducciones especiales sus cuadros más principales. Así es que muchos escritores extranjeros de bellas

*artes apenas se ocupan del Museo Nacional, otros sólo citan una sola de sus obras, y alguno habla de él con un desprecio que sólo puede concebirse considerándole hijo de la ignorancia*¹⁶.

En consecuencia, recomendó que para poder ofrecer pruebas de la riqueza de las colecciones, además de proporcionar “*al erario un gasto reproductivo*”, se vendieran las fotografías en las instalaciones del museo por el conserje y el portero. En el ámbito de la reproducción artística por medio de la fotografía, la familia Madrazo, jugará, sin duda, un importante papel sobre el que no se ha insistido con suficiencia.

JANE CLIFFORD,
Tesoro del Delfín, 1864.



2. TRATADOS Y REVISTAS DE FOTOGRAFÍA

Junto a las noticias y descripciones aparecidas en la prensa, en el mismo año de 1839, se publicaron tres traducciones del prospecto explicativo de Daguerre, por Eugenio de Ochoa (1815-1872), Pedro Mata y Fontanet (1811-1877) y Juan María Pou y Camps (1801-1865), en colaboración con Joaquín Hysern y Molleras (1804-1883). Como ha señalado Gerardo Kurtz, la traducción de Pou y Camps¹⁷, “*es especialmente interesante desde el punto de vista histórico, editorial y fotográfico por contener numerosas notas de traductor en las que se hacen muy extensas y autorizadas referencias a la técnica, práctica y circunstancias teóricas del proceso daguerrotípico, incluso describiéndose en varias ocasiones los procedimientos concretos de la toma de vistas daguerrotípicas específicas*”¹⁸.

Hasta 1846, no se publicaría el primer manual originalmente escrito en castellano, que fue redactado por Eduardo de León Rico, *El daguerrotipo: manual para aprender por sí solo tan precioso arte y manejar los aparatos necesarios*, en cuya “Nota preliminar” habla de la ausencia de textos explicativos en nuestro país que evitan que la fotografía sea practicada por un mayor número de aficionados impiden y para ello publica este manual donde describe de forma minuciosa todas las operaciones para realizar daguerrotipos tras haber aprendido su práctica de fotógrafos y publicaciones extranjeras al respecto: “*Movido hoy, por el lugar que ya entre las personas de buen gusto ha adquirido el precioso arte fotográfico; hace algún tiempo que no complacido con la reservada cautela con que están escritos los métodos que han visto la luz pública en Francia, deseaba escribir un método con desinterés, no omitiendo como precisamente éstos lo hacen, los minuciosos detalles de las operaciones, los singulares fenómenos digámoslo así, que á veces suceden y cortan en su operación al aficionado : las causas químicas que conducen al mas lisonjero resultado, las observaciones en la colocación de los aparatos y de los modelos y cálculos de luz, que solo una larga y costosa experiencia de ensayos puede hacer conocer, por lo que jamás sin una minuciosa y anotada explicacion permitiría hacer nada al aficionado y solo sí desesperarle, incitándole á ponerle en manos de un buen fotógrafo objeto que se han llevado muchos de los que han publicado sus métodos hasta aquí. Estas consideraciones pues fueron las que hicieron decidir al fin á publicar este manual, producto de un asiduo estudio en este arte y química por algún tiempo, de las lecciones de los mejores fotógrafos estranjeros y de la ávida lectura de tanto bueno se ha publicado sobre el particular.*”

*Al dar cima á mi pequeña obrita, creo haber conseguido por lo mismo un aborro de tiempo y de gasto á los amantes de este arte en España y de haber adelantado algunas necesarias y curiosas observaciones, propias de mi experiencia en las pruebas que he hecho y con que he creído llegar á la perfección que tiene hoy; solo deseo en ello la buena sanción del publico y esta será la mejor recompensa mi trabajo”*¹⁹.

La generalización de la fotografía y su uso para el retrato, el paisaje, los monumentos o las reproducciones artísticas se irían introduciendo en España, como veremos²⁰, fundamentalmente con la llegada e instalación en nuestro país de fotógrafos extranjeros que iniciaron en la técnica a otros operarios nacionales. Fue con las mejoras y cambios introducidos por Blanquart-Evrard, Le Gray, etc., cuando los calotipistas franceses y británicos difundieron de forma práctica y directa por todo el Mediterráneo esta técnica.

El aprendizaje directo fue el modo habitual en el que hizo su aparición en España el calotipo, primer procedimiento fotográfico múltiple, ya que, a diferencia de la inmediata difusión y traducción de los textos de Daguerre, la mención del calotipo apenas se reseña en los medios españoles —tan sólo como hemos visto en lo que se refiere a la pugna con entre Fox Talbot y Daguerre—, debido a la patente que protegía su práctica.

Tras las traducciones del manual de instrucciones de Daguerre y la redacción en castellano del de Eduardo de León, la mención de la fotografía en tratados de química y física y la publicación de manuales propiamente dedicados a la fotografía fue muy puntual, produciéndose un cierto auge a partir de la década de 1860, tanto de traducciones, como de textos de autores españoles, así como con el nacimiento de revistas especializadas en fotografía.

En 1861 se publicaban *La fotografía, puesta al alcance de todos: Tratado completo de arquerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan: seguido de los elementos de óptica, aplicados a este arte*, de José Antonio Sey²¹ y la traducción del libro de Edouard de Latreille, *Nuevo manual simplificado de fotografía sobre placa, cristal y papel, albumina y colodion seguido de un tratadito sobre los instrumentos de óptica aplicados a la fotografía, de la verdadera teoría del estereoscopio, y de fórmulas y datos recientes*, realizada por el traductor profesional Vicente Guimerá²².

Al año siguiente, José María de Cortecero publicaba la segunda edición ampliada de su *Manual de fotografía y elementos de química aplicados á la fotografía: augmentado con varios metodos para hacer el algodón-pólvora y el colodion y con unos elementos de óptica*, uno de los mas completos tratados, traducción de la obra de Ernest de Valecourt, *Nouvel manuel complet de Photographie sur métal, sur papier et sur verre*²³. Éste manual, junto con el de Barreswil y Davanne, *Tratado práctico de fotografía ó sea química fotográfica*, publicado en castellano en 1864, en los que se explica los procedimientos desde el calotipo a la placa de cristal, estarán frecuentemente presentes en estudios, laboratorios y bibliotecas de aficionados.

Otros manuales y tratados prácticos de fotografía fueron: *Manual práctico de fotografía: Conteniendo todos los adelantos en colodion húmedo, seco: retratos de fondo perdido, sobre albumina, papel encerado húmedo, seco: foto-lito-zinco-grafía ampliaciones*, publicado en 1864 por el pintor de historia Angel Diaz Ginés²⁴; *Manual de fotografía teórico-práctica, ó la fotografia al alcance de todas las inteligencias*, por Alfredo Camps en 1875²⁵ y el *Manual de fotografía*, de Felipe Picatoste y Rodríguez en 1882²⁶.

La primera revista especializada en fotografía fue el ***Propagador de la Fotografía***²⁷, publicada en Cádiz. De efímera duración, sus números quincenales se editaron entre el 15 octubre de 1863 y agosto de 1864. Fue un vehículo de intercambio de noticias entre los fotógrafos y su aparición se debió a la iniciativa personal de Gabriel Feliu. Publicó algunos artículos y notas breves de fotógrafos de la época, como José Martínez Sánchez, e impulsó la organización de una exposición nacional de fotografía, que no llegaría a realizarse. En noviembre de 1863 se publicaba el ***Eco de la Fotografía***, Boletín de la Sociedad Fotográfica de Cádiz, en la que aparecieron artículos de índole técnico, fundamentalmente.

Fue también en Andalucía donde surgiría la tercera publicación especializada, ***La Fotografía***, un año después de las anteriores. Fundada por José Sierra Payba (?-ca. 1895/1900), oriundo de Écija, trabajó en Sevilla, empezando por dirigir la sección fotográfica del bazar La Corona. En 1862 viajó a París y Londres, para abrir posteriormente un establecimiento fotográfico en Sevilla. Activo

republicano federalista, dejó la ciudad y se trasladó a Barcelona en 1879, donde compaginó la fotografía con actividades de cambista.

Un cierto impulso de la fotografía en nuestro país no llegaría hasta 1899, cuando se fundó la **Sociedad Fotográfica** (Real Sociedad, a partir de 1907), en Madrid. Su núcleo inicial fue el grupo de fotografía del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se convirtió en Sociedad Fotográfica en diciembre de 1899. La publicación de la primera Memoria con Reglamento y lista de 55 socios, se realizaría en enero de 1900. Su presidente de honor fue Santiago Ramón y Cajal, el presidente efectivo fue Manuel Suárez Espada y los vice-presidentes, los fotógrafos Andrés Ripollés y Kaulak. Desde su fundación, ***La Fotografía*** fue su revista oficial hasta que, en 1906, se publicó el primer número del ***Boletín Oficial de la Sociedad Fotográfica***.

En ambas revistas, los destinatarios eran tanto aficionados, como profesionales y, dada la época en la que nació, en pleno desarrollo del pictorialismo, procuraba dar la visión artística del trabajo fotográfico, intentando compararla con la pintura y por ello la mayoría de sus contenidos hablaban de técnicas fotográficas con fines artísticos. *La Fotografía* (1901-1914) fue fundada y dirigida por Kaulak, seudónimo del fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (1874-1933), sobrino del político.

3. REVISTAS PROFESIONALES Y BOLETINES ACADÉMICOS.

El carácter científico que se le dio a la presentación de la fotografía en Francia impregnó al resto de países europeos, por lo que los progresos y las aplicaciones de la fotografía en diferentes campos de la ciencia y la técnica le hizo aparecer puntualmente en las revistas profesionales y boletines académicos, cuando la importancia de los descubrimientos y avances en un campo de determinado así lo requería.

Los avances sobre los procedimientos del calotipo y del negativo de cristal, serían reseñados en boletines académicos y revistas científicas. En España, fue la *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*²⁸, publicación oficial de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, que hizo su aparición en 1850 en la que mas numerosamente se publicaron artículos dedicados a las

técnicas fotográficas y sus aplicaciones específicas. Ya en su primer número figuraban dos artículos firmados por Blanquart-Evrard, sobre sus mejoras del calotipo, y de Niépce de Saint-Victor, sobre el negativo de cristal, que serían las primeras traducciones de estos procedimientos en España.

Sucesivamente la *Revista de los progresos...* traducirá fragmentos de artículos publicados en boletines académicos internacionales, de las innovaciones que se estaban produciendo en el campo de la fotografía, como los de Fox Talbot, dedicado al grabado fotográfico en acero, o de David Brewster, sobre el procedimiento para obtener fotografías transparentes de objetos opacos y, sobre todo, destacan los artículos dedicados a la aplicación de la fotografía a la astronomía de Gautier y al levantamiento topográfico de planos.

Sobre esta cuestión aparecieron, de forma continua a lo largo de 1861 y 1862, tres artículos, el primero, firmado por Laussedat, pionero en la utilización de la fotografía para el levantamiento topográfico y arquitectónico, como vimos²⁹ y los dos siguientes aparecieron bajo las siglas “A.T.” y “capitán E.M.G.C.”.

En relación con el levantamiento de planos, es interesante la aparición de varios artículos dedicados a la plancheta fotográfica, el primero de ellos, traducción de los publicados por la revista *Le Cosmos* el 20 y 21 de diciembre de 1861 y firmados por Jean Pierre Édouard Paté, autor también de *Application de la photographie a la topographie militaire. Notice sur la planchette photographique de M. Ate Chevallier*³⁰. Al año siguiente aparecía el artículo *Aplicaciones de la plancheta fotográfica*, firmado por las siglas “D.A.T.”.

La aportación de Chevallier al campo de la topografía y la arquitectura despertó un gran interés y así lo confirma el último artículo publicado en la *Revista de Ciencias*, también editada por la Real Academia de Ciencias exactas, Físicas y Naturales, en el que se transcribía el informe presentado ante la Société de Géographie por Cortambert, Jacobs, Lourmand, Malte-Brun y D’Abbadie³¹, en el que se alababa el aparato de topofotografía que podía aplicarse a los planos geográficos y “a los levantamientos de radas, de puertos, de ciudades, de monumentos, y a los reconocimientos militares, bien frente a las plazas fuertes, bien en campo raso”.

La aparición de este procedimiento ya había sido ampliamente difundido también en las revistas especializadas en ingeniería. El primer artículo sobre el aparato de Chevallier apareció en el *Memorial de Ingenieros* en 1860, firmado por Nicolás Valdés y el mismo fue también publicado en la *Revista de Obras Públicas*³². En “Noticia sobre la plancheta fotográfica”, Valdés relata su propia experiencia en la práctica de este procedimiento junto a su inventor, “*por el interés de actualidad que ofrece este invención y la feliz aplicación que puede tener en España, me vi con el autor así que tuve la primera noticia, y no solamente conseguí enterarme de la composición de este ingenioso instrumento, sino que por efecto de la amabilidad de su inventor, pude practicar con él y convencerme de la exactitud y fijeza de todas las operaciones topográficas que se quieran ejecutar. Debo, por tanto, recomendarle muy eficazmente y llamar la atención que merece el autor y su invento hacia las personas y corporaciones científicas*”. De Chevallier, la *Revista de Obras Públicas*³³ traduciría “La fotografía aplicada al levantamiento de planos y nivelación”, de 1865, en el que hablaba de las mejoras de su procedimiento original, que es descrito, además, en la memoria descriptiva de este procedimiento realizada para su inclusión en el registro de privilegios de invención³⁴.

La *Revista de Obras Públicas* publicaría también un artículo en el que explicaba el procedimiento de *fotografía en azul*, utilizado mayoritariamente por arquitectos e ingenieros en el siglo XIX para la reproducción de planos³⁵: “*De todos es conocida la aplicación que hoy se hace del azul para la reproducción de los planos y dibujos de ejecución de máquinas y dibujos de ejecución de máquinas, construcciones, etc. por medio del papel al ferrocianuro de potasio. Estas copias aparecen con líneas blancas sobre fondo azul, algunas veces poco claras y legibles. M. Pellet ha ideado un procedimiento que obtiene aparece con trazos azules sobre fondo blanco, es decir, invierte los términos del que hoy se emplea.*

Se prepara desde luego un baño compuesto de 10 partes de cloruro férrico, 5 partes de ácido oxálico y 100 partes de agua. Si el papel que se emplea no está suficientemente encolado, se añade a este baño una disolución de destrina, de gelatina o de cola de pescado. El papel se sensibiliza por la inmersión en un baño, y secado en la oscuridad puede conservarse indefinidamente.

Para sacar la copia de un dibujo en papel-tela o papel de caldo, se la extiende en un recinto oscuro sobre la hoja de papel preparado, y se la pone en seguida a la

luz en la forma generalmente empleada en tales casos. La exposición varía, según el estado del tiempo, desde quince segundos hasta cuarenta, y aun setenta en invierno. La prueba así obtenida se sumerge en seguida en un baño formado de 15 a 18 partes de prusiato de potasa por 100 de agua. Tan pronto como la imagen aparece, se lava perfectamente y se le pasa a un tercer baño clorhídrico por 100 de agua, á fin de quitar las sales ferrosas. Se lava de nuevo y se seca”.

Serán las traducciones de tratados y artículos de revistas francesas, fundamentalmente, las fuentes teóricas para la práctica de la fotografía en nuestro país a lo largo de todo el siglo XIX.

4. PRIMEROS DAGUERROTIPOS Y CALOTIPOS EN ESPAÑA.

Monlau sería el introductor intelectual del daguerrotipo en España, no sólo con la publicación y difusión de las noticias aparecidas sobre el nuevo procedimiento, sino que también fue el impulsor material de la realización del primer daguerrotipo en España al recomendar a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona la adquisición del equipo para hacer daguerrotipos que había adquirido Ramón Alabern y Casas (c. 1810 - posterior a 1868) en París.

El primer daguerrotipo en España se realizó en Barcelona el 10 de noviembre de 1839 por Alabern, que ya había probado su equipo con un daguerrotipo de la iglesia de la Madelaine. La toma, que reflejaba la Lonja y la casa Xifré, se realizó con 22 minutos de exposición. Este daguerrotipo se subastaría posteriormente, y su ganador pasó a recogerlo a la portería de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona³⁶.

En Madrid, el primer daguerrotipo, tendrá una biografía similar al de Barcelona. Realizado el 18 de noviembre de 1839, también desaparecido, en su elaboración intervendrían los científicos Joaquín Hysern (1804-1883) y Juan María Pou y Camps, vinculados a la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas de Madrid, Mariano de la Paz Graells y Agüera (1808-1898), médico y naturalista, director del Museo de Ciencias Naturales de Madrid y Josep Camps i Camps (1798-1877), Rector de la Universidad de Madrid.

Según relata el periódico *El Guardia Nacional*, el 3 de diciembre de 1839, “ya se ha ensayado en esta capital con un éxito completo el método





RECREACIÓN DEL PRIMER
DAGUERROTIPO REALIZADO
EN BARCELONA EN 1839.

ingenioso que Mr. Daguerre ha inventado para reproducir la imagen de cualquier objeto resultando estampada con la mas admirable exactitud.

El doctor don Juan Pou, catedrático de historia natural y químico del colegio de ciencias médicas de pamplona, y que en la actualidad reside en esta corte, animado del mayor celo á favor de los adelantos de los conocimientos positivos, luego que tuvo noticia de esta extraordinaria invención trató de procurarse el aparato de que se sirve Mr. Daguerre para este fin, y con el objeto de que le auxiliasen en sus primeros ensayos invitó a sus amigos don José Camps, catedrático de física y química del colegio de farmacia y á don mariano de la paz Graells, profesor de zoología en el museo de ciencias naturales de esta corte.

Estos tres profesores reunidos han sido los primeros que indudablemente han ensayado en nuestro país los maravillosos efectos de la invención del célebre Daguerre, y con este fin en la tarde del 18 pasado tuvieron la grande satisfacción de ver coronado con el mas completo éxito su primer ensayo, sacando por dicho método la vista del real palacio que tomaron desde la parte derecha del rio manzanares conocida con el nombre de puente Verde, que es el que sirve para atravesar el Manzanares por delante de San Antonio de la Florida.

Son muchas ya las personas inteligentes que han visto esta primera prueba, y no hay una que no haya admirado la exactitud con que representa la lámina uno de los mas pintorescos paisajes que pueden hallarse en los circuitos de la corte”³⁷.



JOSÉ DE ALBIÑANA,
daguerrotipo del Museo del Prado,
1851.



ANÓNIMO,
Carrera de san Jerónimo, s.a.

Este primer daguerrotipo se conservaba en la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense, extraviándose en torno a 1980.

La práctica del daguerrotipo se realizó en España durante toda la década de 1840, fundamentalmente para la realización de retratos, existiendo escasos ejemplos de edificios o paisajes representados con esta técnica. Entre ellos se conserva en Patrimonio Nacional un tardío daguerrotipo, firmado y fechado el 4 de octubre de 1851, que representa la fachada principal del Museo del Prado³⁸, realizado por José de Albiñana, fotógrafo oficial de la Casa Real.

Recientemente, fue adquirida por el Ministerio de Cultura español una vista anónima en daguerrotipo de los tejados de Madrid, sin fecha exacta y de limitada calidad, pero de importancia por tratarse de uno de los pocos ejemplares existentes de este tipo de vistas.

Nuestro país, como veremos en el próximo capítulo, fue destino para numerosos escritores, viajeros y artistas románticos. Fueron ellos quienes realizaron los mejores ejemplos tanto en daguerrotipia como en calotipo conservados en la actualidad.

Los primeros daguerrotipos de arquitectura realizados por extranjeros en España, fueron los de Edmond François Jomard (1777-1862)³⁹, para las *Excursions daguerriennes* (1841-42). Jomard, ingeniero

geógrafo que participó en la expedición napoleónica a Egipto, realizó tres vistas de monumentos árabes de España, que se publicaron en el primer tomo. Estas imágenes representaban el *Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla*, el *Patio de los Leones de la Alhambra de Granada* y una *Vista del Albaicín de la Alhambra*.

Los siguientes ejemplos de arquitectura española en daguerrotipo son los atribuidos a Eugène Piot (1812-1891), realizados durante su viaje con Théophile Gautier (1811-1872), en 1840, y hoy conservados en la Paul Getty que representan el Patio de los Leones de la Alhambra, una vista de El Escorial y otra del palacio Real de Madrid.

Tras los contados ejemplos existentes de daguerrotipos de monumentos, que para su práctica tenían en contra las condiciones meteorológicas y técnicas, fueron numerosos los fotógrafos reconocidos en la práctica del calotipo que se dirigieron a España para fotografiarla a finales de la década de 1840.

En calotipo, las primeras vistas de nuestro país fueron realizadas en 1849 por el vizconde **Joseph de Vigier**, aunque las suyas se publicarán en 1851, y por **Claudius Galen Wheelhouse**, autores de los que hablaremos más adelante.



GLADIUS WHEELHOUSE,
Cádiz, Plaza de Isabel II, 1849.

A partir de 1850, y hasta 1880, medio centenar de fotógrafos franceses, ingleses y alemanes visitaron la Península Ibérica y su interés y la difusión de su obra en sus países de origen, alargó aún más la sombra de la imagen romántica de nuestro país. Algunos de estos fotógrafos se instalarían en España y enseñarían las técnicas del “daguerrotipo en papel”, como era conocido el calotipo en España y, después, las de negativo de colodión –patentado en 1850–, como evidencian los anuncios publicados en la prensa de la época.

Entre los primeros calotipistas extranjeros que realizaron fotografías de arquitectura española se encuentran **Alphonse de Launay** (1827-1906), **Émile Pécarrère**⁴⁰ (1816-1904) y **Pablo Marés**⁴¹, cuyos calotipos de España han sido recientemente descubiertos, repitieron los modelos iconográficos ya fijados sobre Sevilla y Granada.

El primer álbum exclusivamente de carácter arquitectónico en calotipo, fue realizado en 1852 por **Charles Clifford** (?-1863), en cuya obra nos extenderemos en el capítulo 7, bajo el título de *Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias....*⁴². Compuesto de 7 imágenes positivadas en papeles a la sal, los resultados no fueron óptimos, por lo que muchas de ellas fueron silueteadas y redibujadas, ya que en muchas ocasiones apenas se apreciaba el monumento.

Los temas arquitectónicos que figuran en estas primeras imágenes se centraron en la representación de los más célebres ejemplos de la arquitectura española, en la exaltación de las obras y celebraciones de la monarquía isabelina, siguiendo la tradición europea de la reina Victoria o el emperador Napoleón III, y en la publicidad de las primeras obras públicas realizadas en nuestro país, como el trazado del ferrocarril entre Alar del Rey y Reinosa, fotografiado en 1855 por el ingeniero y colaborador en su construcción **William Atkinson**⁴³.

La fotografía especializada en arquitectura se introdujo en España de la mano de aficionados calotipistas extranjeros que buscaban continuar la tradición de la representación de la esencia del romanticismo español, antes transmitida por pintores, litógrafos y acuarelistas. La profesionalización de este tipo de imágenes vendría de la mano del británico Charles Clifford, en la década de 1850, y del



CHARLES CLIFFORD,
*Copia talbotipica de los
Monumentos erigidos en
conmemoración..., 1852.*

francés Jean Laurent, en la de 1860, que se establecerían definitivamente en nuestro país, inaugurando un floreciente mercado de imágenes que tendría una amplia difusión internacional, como veremos en los próximos capítulos.

La presencia de fotógrafos extranjeros evidenciaba el potencial visual que poseía España en sus países de origen y esto fue lo que dio un incuestionable empuje a la apertura de los primeros estudios fotográficos.

5. LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS.

La profesionalización y apertura de estudios fotográficos fue temprana, aunque nunca tendría el éxito que conoció en otras naciones europeas, debido a la ausencia de un mercado burgués y a un menor público con poder adquisitivo que reclamara retratarse.

Los primeros anuncios de la venta de equipos para realizar daguerrotipos aparecieron a finales de 1839. *El Eco del Comercio* publicaba, el 10 de noviembre, un anuncio en el que los ópticos Bianchi, establecidos en Toulouse, vendían por correspondencia todo el equipo completo para poder realizarlos por 350 francos: "*Los Sres. Bianchi ingenieros ópticos en Tolosa de Francia tienen el honor de anunciar que sus establecimientos están continuamente en estado de proveer los gabinetes de física y química; y en general de todos los instrumentos que tienen relación con las ciencias. Los Sres. Bianchi se obligan á vender en Tolosa en los mismos precios que se vende en París.*

Los habitantes del Mediodía de Francia han apreciado las ventajas que estas casas les ofrecen un gran numero de establecimientos, tanto en Francia desde hace 20 años, como es algún en España, se proveen de sus almacenes.

El daguerrotipo no ha debido ser descuidado. Los Sres. Bianchi han hecho de él un objeto especial de su fabricación. Nadie ignora que el admirable descubrimiento del Sr. Daguerre, tiene por objeto la fijación de las imágenes formadas en la cámara oscura. Cualquiera sin poseer la mas mínima noción de la pintura ni del dibujo podrá con el auxilio del daguerrotipo, sacar la estampa, reproduciendo con la mas escrupulosa exactitud y con una perfección increíble de pormenores incomparables,

cualesquier objeto que sea, un monumento, una ciudad entera, paisajes aislados; sacar copias de pinturas, grabados y hasta el mismo retrato.

El precio del Daguerrotipo el mas completo y mas perfecto es de 350 francos. En este precio se hallan comprendidas seis chapas, que sirven para sacar sucesivamente un sin número de dibujos. Las chapas pedidas por separado de las 6 mencionadas costarían cada un aparato y pone a cualquiera en estado de operar sin obstáculo alguno.

Tienen igualmente daguerreotipos menos costosos; pero todo el que aspira a copias ó reproducciones exactísimas, debe desecharlos por los resultados imperfectos que ofrecen.

Los Sres. Bianchi teniendo cuatro establecimientos en Francia es decir dos en París, uno en Burdeos, y uno en Tolosa, advierten á los que se sirvan hacerles algún pedido lo hagan en Tolosa de Francia, rue de la Pomme nº 73, ó en París á su fábrica rue du con Saint Honoré, nº 11”.

A partir de esta fecha irán apareciendo sucesivamente varios anuncios de estudios situados en las azoteas y partes altas de los edificios mas céntricos de las capitales, cada uno de ellos destacando sobre los demás su habilidad para realizarlos sin apenas luz natural, ofreciendo además colorearlos o realizarlos en variados tamaños. El término daguerrotipo se utilizaba indistintamente tanto para definir la cámara que lo realizaba, como para la imagen obtenida.

Al igual que ocurrió en París o Londres, aquellos fotógrafos que gozaron del favor de la burguesía e incluso de la monarquía, como Martínez de Hebert, Eusebio Juliá o Alonso Martínez, serán citados con frecuencia en la prensa y sus estudios descritos como grandes templos dedicados a la fotografía, siendo para el caso español una característica de distinción el hecho de situarlos al mismo nivel de los europeos.

Entre las descripciones más detalladas se encuentra la publicada en el diario *La Esperanza*, con motivo de la apertura del nuevo establecimiento de los hermanos Alonso Martínez, especializados en retrato, en la Puerta del Sol⁴⁴: “*A pesar de las dificultades que la agitación continua en la que vivimos opone al adelantamiento de las bellas artes, y de faltar hoy á los artistas la gran protección que encontraban bajo el régimen de la monarquía tradicional, vemos con gusto que en parte se han colocado a la altura que hoy tienen en las naciones mas cultas de Europa, merced á loa impulsos del celo individual.*

No es seguramente la fotografía la menos importante entre ellas, si se ejerce con el conocimiento que si debido, no mecánicamente. por lo común, se limitan los fotógrafos á reproducir servilmente en el papel la imagen de los modelos, sin cuidarle de los afectos que se quieren espresar en el retrato. el estudio de la naturaleza y el gusto artístico son los que enseñan á elegir la aptitud, el fondo y los accesorios adecuados al intento. lo mismo decimos de las perspectivas estereoscópicas, de las cuales saca tantos recursos la pintura.

Bajo aquel aspecto España puede en la actualidad envanecerse con justicia de tener artistas tan buenos como Francia, Inglaterra y Alemania, y establecimientos fotográficos mejores que los que se hallan en París y Londres. en un solo ramo aventajan los extranjeros á los fotógrafos españoles; á saber; en la copia de paisajes; y eso porque aquí no se ha extendido aun la afición á este genero de cuadros. En cambio, los retratos que se hacen en el extranjero no sufren punto de comparación con los que ejecutan los principales fotógrafos de Madrid, si la holgura y lujo con que los que están montados nuestros gabinetes de fotografía, con los mezquinos chiribitiles que en aquellas capitales se destinan al ejercicio de esta profesión.

Tras realizar un análisis por la valorada situación de la fotografía en la capital, el periodista insiste en comparar la altura de este estudio con la otros estudios europeos ya que además los Alonso Martínez: *“Después de haber viajado todo el verano estos entendidos artistas por Francia, Alemania e Inglaterra, visitando los principales gabinetes de fotografía, con objeto de estudiar sus progresos, han vuelto a esta capital y mandado reconstruir de nueva, su acreditada galería, sin perdonar gastos de ninguna especie, de suerte que puede acaso considerarse como la primera de Europa.*

Solo viéndola, es como puede comprenderse la grandiosidad y lujo de sus cámaras, y el talento con que están organizadas sus oficinas”.

A continuación pasa a describir pormenorizadamente el estudio sala a sala, del mismo modo que vimos, se hizo con los estudios de Le Gray y Nadar: *“La primera pieza del establecimiento, está destinada a la pintura: en ella trabajan constantemente dos pintores al óleo. una escalera inmediata conduce al cuarto de la señora rostan. conocida por la griega, cuyas soberbias miniaturas son muy apreciadas del publico madrileño: esta señora se ocupa, también en miniar y tocar á la acuarela, las fotografías.*

De frente, en una sala con chimenea, hállase el despacho, cuyas paredes están llenas de retratos al óleo colocados en marcos dorados de esquisito gusto. sigue un



CHARLES CLIFFORD,
Puerta del Sol tras la reforma, 1860.
DETALLE DEL ESTUDIO DE
ALONSO MARTÍNEZ.

departamento de estantería con efectos del arte, y con un mostrador de cristales, en donde se ve cuanto el deseo puede pedir en la materia: marcos, medallones, estuches, pulseras, carteras, petacas, relojes, etc., fabricados ex profeso en París y Londres para colocar retratos.

A continuación hay una alegre antesala que da vista por una ventana apaisada al cuarto de encuadernación, grandes cubetas de gutapercha para fijar y virar el color de las pruebas, abastecida de agua por un aguamanil, estarcidos de todas clases colgados en las paredes, mesas cubiertas de compases, cartones, timbres, y una excelente prensa para satinar completan al mobiliario de esta dependencia.

La sala de recibir, cuyo techo y pared lateral están vestidos de cristales que dan una luz vivísima pero suave es sumamente espaciosa. el pavimento entarimado mide unos sesenta pies cuadrados: el tedio está cubierto con un toldo para quitar el gol, las otras paredes con papel-terciopelo, y el lienzo restante ocupado por una

elegante estantería donde se ven mas de cien retratos de varios tonos de luz y tamaños diferentes. la mayor parte de ellos son de personas distinguidos de todas edades. en una mesa de forma elíptica han dispuesto los sres. Martínez un nuevo aparato, que entretiene agradablemente, presentando veinte y cinco vistas del Rhin con una verdad que deja muy atrás á cuantas se han expuesto en los panoramas y galerías topográficas.

Saliendo por la puerta principal de esta cámara se ve un pasillo con cinco puertas. la primera es una salida oculta para las personas que deseen retratarse sin ser vistas por el público, por la segunda se entra al tocador, decorado con suma elegancia y abastecido de cosméticos, trajes, flores y demás adornos para el servicio de las señoras. la tercera da paso al cuarto de limpieza, en el cual se preparan los cristales. La cuarta al depósito de papel preparado, de frascos y de sustancias sensibles a la acción de la luz común, acción que se contraría descomponiéndose en los cristales amarillos de las ventanas.

Por la quinta puerta se pasa al laboratorio, dividido en cuatro secciones, destinada cada una a operaciones distintas. colocado el fotógrafo en el comunica y recibe órdenes de todos los extremos del establecimiento por medio de cordones acústicos, sin necesidad de interrumpir sus delicadas tareas.

Por último, entramos en la magnífica galería donde pueden acomodarse grupos hasta de cien personas, y sacarse la vea retratos de dos aisladas en cada una de las exposiciones. la primera de estas recibe la luz blanco mate desvanecida, y la segunda azul degradada de intensa á débil por medio de cristales hábilmente dispuestos en el techo y paredes. con un ingenioso y sencillo mecanismo, se cambian de pronto los fondos, como las decoraciones de los teatros, para de esta suerte acomodarlos al color y traje de los modelos, a la actitud y lugar en que deban ó quieran retratarse. multitud de, apoya-cabezas, pilastras, balaustradas, jarrones, figuras de zinc y de yeso, mesas, sillones de talla de diferentes épocas, cubiertas, alfombras, una preciosa piel de tigre aderezada, y otros accesorios, forman la decoración de esta pieza. las habitaciones conservan siempre una temperatura agradable, a beneficio de estufas y ventiladores.

Los Sres. Martínez, hermanos, poseen máquinas e instrumentos de toda clase, desde la de Quinet hasta el objetivo últimamente inventado por Voightlander; de manera que pueden sacar bustos casi de tamaño natural, ó retratos para colocar en anillos.

Como una ligera muestra de sus trabajos, han espuesto los dueños de este establecimiento, que el viernes se volvió a abrir al público, aparadores con fotografías en varios parajes de esta capital; pero el mas notable sin duda es el que está en la carrera de san Gerónimo, compuesto de nueve retratos de una graciosa niña en diferentes posturas vestida de diversas maneras, plantada con notabilísimo arte”.

Los pormenorizados estudios realizados por historiadores locales⁴⁵ han ido descubriendo la localización de estos estudios en las principales capitales de provincia, a partir de los datos encontrados en los archivos municipales o en el *Anuario General del Comercio* que, en 1862, por ejemplo, tenía censados medio centenar de establecimientos fotográficos en toda España. Según se deduce del estudio publicado por Antonio Gómez Iruela sobre las galerías fotográficas en Madrid durante el siglo XIX, éstas se incrementaron a final de siglo hasta alcanzar el centenar de estudios sólo en la capital.

Junto a los estudios más elegantes, como el de Alonso Martínez, el perfil de los tejados de las ciudades se fue modificando convirtiéndose en habituales del paisaje urbano las elevadas galerías acristaladas, a veces más modestas y diseñadas con carácter efímero. Esta modificación estructural obligó al establecimiento de normativas urbanas y reglas de construcción, como hemos podido descubrir, y hasta ahora inéditos, en varios proyectos conservados en el Archivo de la Villa de Madrid, algunos de ellos firmados incluso por académicos como Aníbal Álvarez o Ricardo Velázquez Bosco.

De 1882 datan dos solicitudes de permiso para construir estructuras acristaladas para servir de estudio fotográfico. El 7 de noviembre, Julian Gomez solicitaba autorización “para establecer una fotografía en la casa nº 15 Carrera San Jerónimo”, incluyendo una memoria de construcción firmada por el arquitecto, Fernando Coello. La solicitud sería rechazada por el arquitecto inspector del ayuntamiento al “no encontrar los documentos suficientemente detallados para formar juicio exacto de la construcción que trata de hacerse relacionada con el resto de la finca”, por lo que estimaba necesario que se presentaran “planos con secciones longitudinales y trasversales destacadas las armaduras de aquilla, dadas por los puntos mas convenientes a prestar una idea clara de la concesión que se desea, marcando en tinta de diferentes colores lo que hayan de ser entramados,



Detalle de una estereoscopia donde aparece el estudio de J. Laurent en la carrera de san Jerónimo, 39, ca. 1860

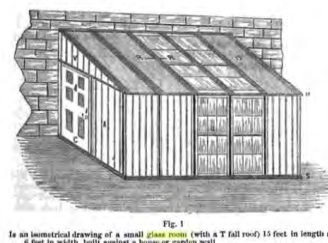
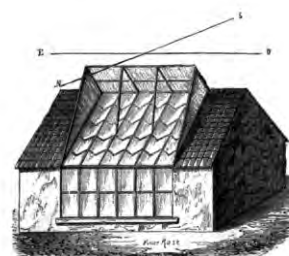
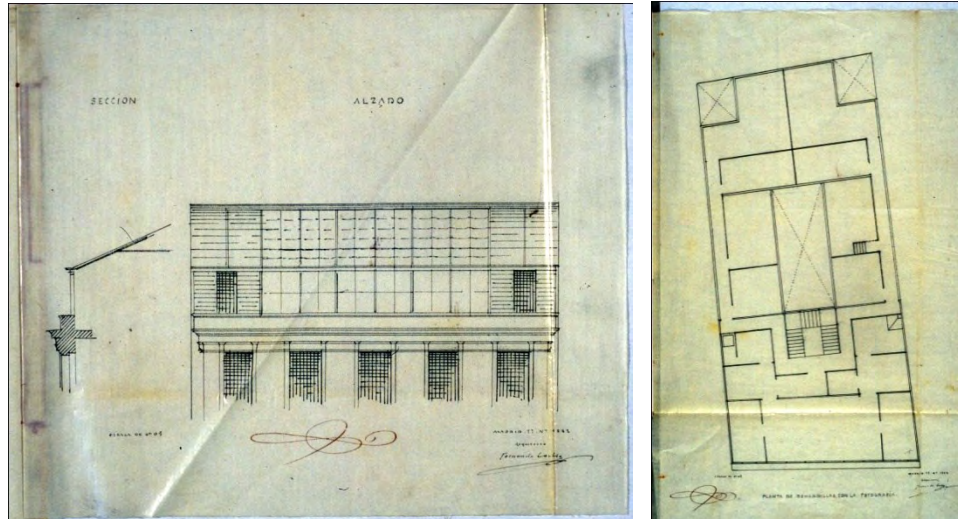


Fig. 1
Is an isometrical drawing of a small glass-roof (with a T fall roof) 15 feet in length and 6 feet in width, built against a house or garden wall.

Proyectos de galerías fotográficas

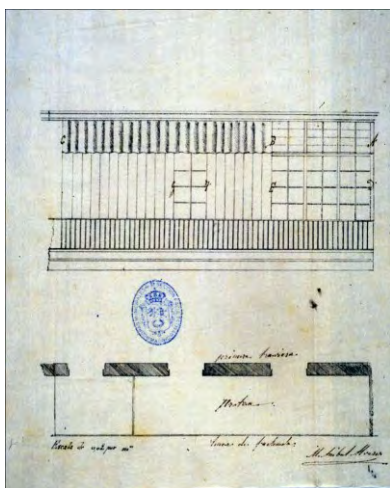
Proyecto de FERNANDO COELLO
para galería fotográfica, 1882.



armaduras de hierro etc. Señalando en planta toda la superficie que ha de ocupar el gabinete fotográfico y dependencias que parecen en el actual dibujo ser anejas al mismo, rotulándolas según su uso”. A la memoria anexa se acompañó de tres dibujos que claramente seguían la estructura recomendada en los tratados de fotografía de la época.

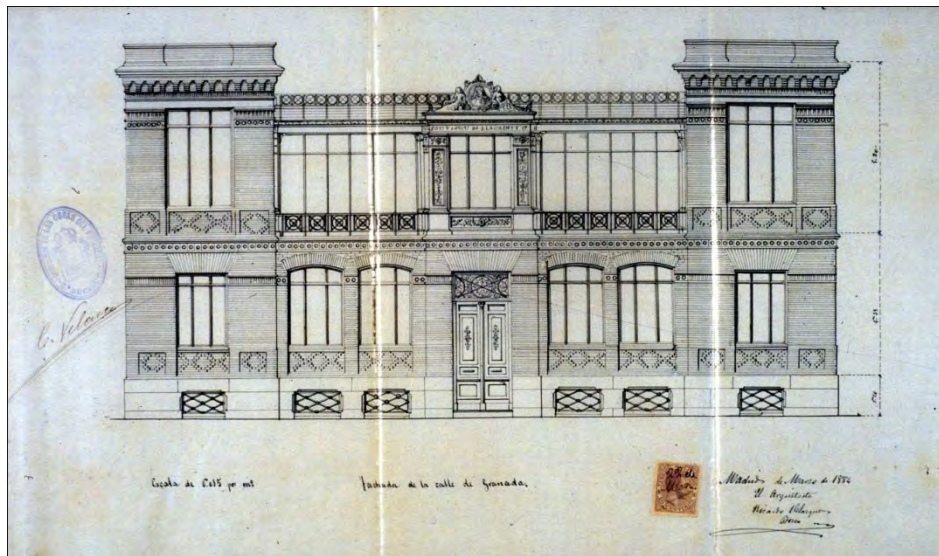
La segunda petición ese año fue realizada por Francisco Barrigón y Corchado para “*cubrir la azotea del cuarto tercero de la citada casa [c/ ballesta 9, 2º Dcha.], con una galería de madera cristal y zinc para hacer en ella trabajos de fotográficos y cumpliendo con lo prevenido en las ordenanzas municipales*” y el proyecto estaba firmado por Manuel Aníbal Álvarez (1806-1870), arquitecto académico de Bellas Artes que describía en su memoria que la azotea iría cubierta “*por la superior de cristales en la parte indicada AB y de zinc ondeado en la BC y en el frente que da a la calle esta cerrado con tabla unida dejando los espacios DE y GJ de cristales y con el objeto de que sirva dicha azotea para hacer fotografías. (...) No se edifica nada con materiales que den carácter de permanente a las obras como ladrillo hierro o maderas que permitan tabicar o poner tejado por mas. Lo proyectado tiene carácter provisional estando las tablas sujetas a la barandilla con alambre ofreciendo no obstante la seguridad y solidez que se requiere*”.

Proyecto de ANÍBAL ÁLVAREZ
para galería fotográfica, 1882.

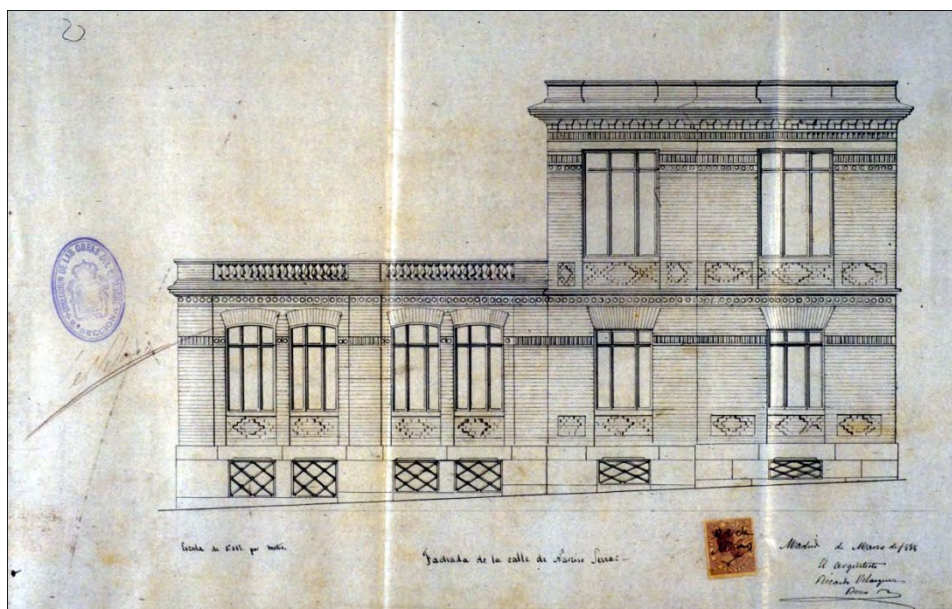


En respuesta a la petición el arquitecto municipal insistió en que “*la galería ha de crearse con materiales amovibles que no le den carácter de permanencia con exclusión de todo tabicado de fábrica ni otro material análogo*”.

Las necesidades y complejidad del estudio del fotógrafo, obligó a profundas transformaciones o a la adaptación en función de la estructura original de los inmuebles, al igual que se hacía en el resto de Europa. La construcción de edificios nuevos destinados a establecimientos fotográficos fueron muy contados en el siglo XIX, siendo uno de estos ejemplos, casi único, el proyectado y construido por Ricardo Velázquez Bosco entre 1884 y 1886⁴⁶ para la firma J. Laurent&Cía.



Proyecto de RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO, para estudio fotográfico de la firma J. Laurent&Cía., 1884.



Hoy convertido en colegio de enseñanza primaria, situado en la calle de Granada, esquina Narciso Serra, fue descrito pormenorizadamente en la memoria descriptiva previa a su construcción como una casa “destinada á habitación y talleres de estampación del establecimiento fotográfico de los Sres. J. Laurent y Cía en el solar situado en la calle de Granada, esquina á la de Narciso Serra; constará de piso de sótanos de 4 metros de altura, de planta baja de cuatro metros 35 centímetros de altura y de planta principal en la cual-según se indica en los adjuntos planos-estará situada la galería y los talleres de tirage.

La construcción será toda de fábrica de ladrillo recocho en sus paredes y los pisos con viguetas de hierro de 0m 16 de altura. Las fachadas cuyo espesor será de 0m 85, contarán primero de un zócalo de piedra sillería hasta la altura de 1m 20 sobre el que se levantará el resto de la fachada construida con ladrillo fino al descubierto y sus impostas y cornisas decoradas con azulejos ó placas de ladrillo esmaltado.

RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO,
Estudio fotográfico de la firma J.
Laurent & Cía., 1884.



La casa estará, por la calle de Granada, precedida de un pequeño jardín — según se indica en el adjunto plano-y por lo tanto retirada 5 m. De la línea de la calle, cuya línea se cerrará con una verja de hierro colocada sobre un zócalo de sillería”⁴⁷.



Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), catedrático de la Escuela de Arquitectura y miembro de la Academia de Bellas Artes de san Fernando, comenzaba a despuntar por entonces en la arquitectura madrileña y el fotógrafo de origen francés Jean Laurent (1816-1886), a su vez, era el más destacado del momento, como veremos. Además de una relación profesional, su trato fue también de estrecha amistad, como evidencia el hecho de que Velázquez Bosco fuera padrino de uno de sus nietos⁴⁸.

Además de la descripción externa del establecimiento fotográfico del propio arquitecto, también contamos con la interna, realizada en la escritura de cesión de la firma fotográfica, ocurrida en 1893, una vez fallecido J. Laurent. En ella se realiza un pormenorizado inventario de todas las fotografías, máquinas, materiales fotográficos y enseres incluidos en el contrato, descritos habitación por habitación y que son la única descripción existente de un establecimiento fotográfico en España de la importancia del estudio de Laurent, dedicado, no sólo a la realización de retratos, arquitecturas y reproducciones artísticas, sino también a la realización de impresiones fotomecánicas:

“A.- Una colección de negativos o clichés fotográficos, colocada en el piso alto de la casa, encerrada en veinticinco armarios, marcados con una letra o empaquetados y otros metidos en cajas, cuyo número total no se precisa y que se cede en globo con todos los derechos inherentes a los mismos, aceptándolos el Señor Gamoneda en la forma y estado en que se hallan (...). Se ceden así mismo todas las cajas para clichés en número de ochenta y otras que tienen que sufrir reparaciones, noventa y seis prensas y otras varias en mal estado, accesorios, entre ellos dos pupitres para retocar, situados en la habitación denominada “Cuarto de la Tirada” y los armarios que ya se ha dicho contienen la colección de negativos. Se exceptúa la mesa corrida que se extiende por todo el largo de la habitación, interior y exteriormente, por considerarla parte integrante del edificio y comprendida por lo tanto en el alquiler de ésta.

B.- Todas las cámaras oscuras en número de ocho y otras que hay para reformar, objetivos en número de veinticuatro, obturadores, chasis, fundas y demás accesorios existentes en las habitaciones llamadas “Galería”, “Laboratorio”, “Cuarto de Lavar”, “Idem de ampliar”, tal como se hallan, los muebles contenidos en las mismas, drogas, productos químicos, cubetas, placas sin usar, cámara de ampliar, marcos, caballetes y demás objetos, exceptuando la

instalación de gas, cubeta de plomo y su cañería de desagüe al laboratorio, reloj de triple esfera, empotrado en la fachada meridional del edificio, cortinaje de la galería y cuanto se halla adosado a las paredes, por las razones expuestas al final del número anterior.

C.- En el cuarto llamado “Despacho” situado en la planta baja pasan a ser propiedad del Señor Gamoneda las dos mesas, seis sillas y sillón de cuero, el arca de hierro, un armario grande con su contenido, estantes en que se hallan las carteras, éstas y las fotografías que encierran, en el número y estado en que se encuentran, otro armario para cartas y libros comerciales, excepción de los libros que continuarán perteneciendo a los vendedores y de los cuales se facilitarán estados al comprador para facilitar la continuación de las operaciones de la casa y el aparato telefónico por ser de la empresa y que continuará usando el Señor Gamoneda si así le conviniese.

D.- En el cuarto denominado “Laboratorio de fototipia”, se venden al Señor Gamoneda las dos estufas, armario para clichés, escurridores, mesas, estantes, utensilios, planchas de cristal, drogas y demás accesorios, exceptuando las instalaciones de gas y agua por las razones expresadas en los párrafos anteriores.

E.- En la habitación denominada “Taller de pegar o almacén”, son objeto de la venta los utensilios que contienen, entre ellos, dos satinadoras, un tórculo, una cizalla para cortar papel, una mesa de taladrar, sierra, ventilador, escurridores para placas, todas las prensas de fototipia en número de once y una luna de un metro por setenta y cinco centímetros para construir otra, los estantes con el papel y cartulina que contienen, las impresiones en fotografía y fototipia que en dicho local se encuentran, mesas, dos aparatos para retocar con sus caballetes correspondientes, exceptuando las instalaciones de gas y agua y más partidas de papel que se hallan en depósito para devolver a sus dueños cuando el Señor Roswag ordene, según relación detallada y firmada que él mismo entregará al comprador.

F.- En el taller máquinas comprende la cesión un motor de gas, su autor Escuder, número setecientos setenta y cuatro con sus accesorios, doble distribución, depósito de agua, contador y transmisión, en el estado en que se encuentra, una máquina de imprimir en fototipia, su autor Manset y Compañía, número dos mil trescientos veinticinco con todos sus accesorios y rodillaje en número de cincuenta y siete, otra máquina de imprimir fototipia, número dos mil quinientos cuarenta y cinco, su autor Sr. Manset et Tiquet, con sus accesorios y rodillaje en número de cincuenta y siete, con la obligación por parte del Sr. Gamoneda de satisfacer a dichos fabricantes, lo que se les resta en deber, o sea cinco mil novecientos cincuenta

y siete francos y sesenta y cinco céntimos, en la forma que se dirá más adelante; en el mismo taller una máquina de imprimir llamada Minerva con movimiento de pedal, su autor J. Collot, sus accesorios y las cajas de tipo o letra de imprimir, ramas, platina y otros, en el estado en que se halle; varias mesas y otros útiles, botes de tinta, llaves y otras herramientas del oficio, papel, cartón y generalmente todo lo contenido en el local, excepción hecha de las instalaciones de gas y agua con sus correspondientes receptáculos y caños de desagüe.

G.- En el cuarto llamado del hierro viejo, los materiales que contenga, excepción hecha de la estantería de madera.

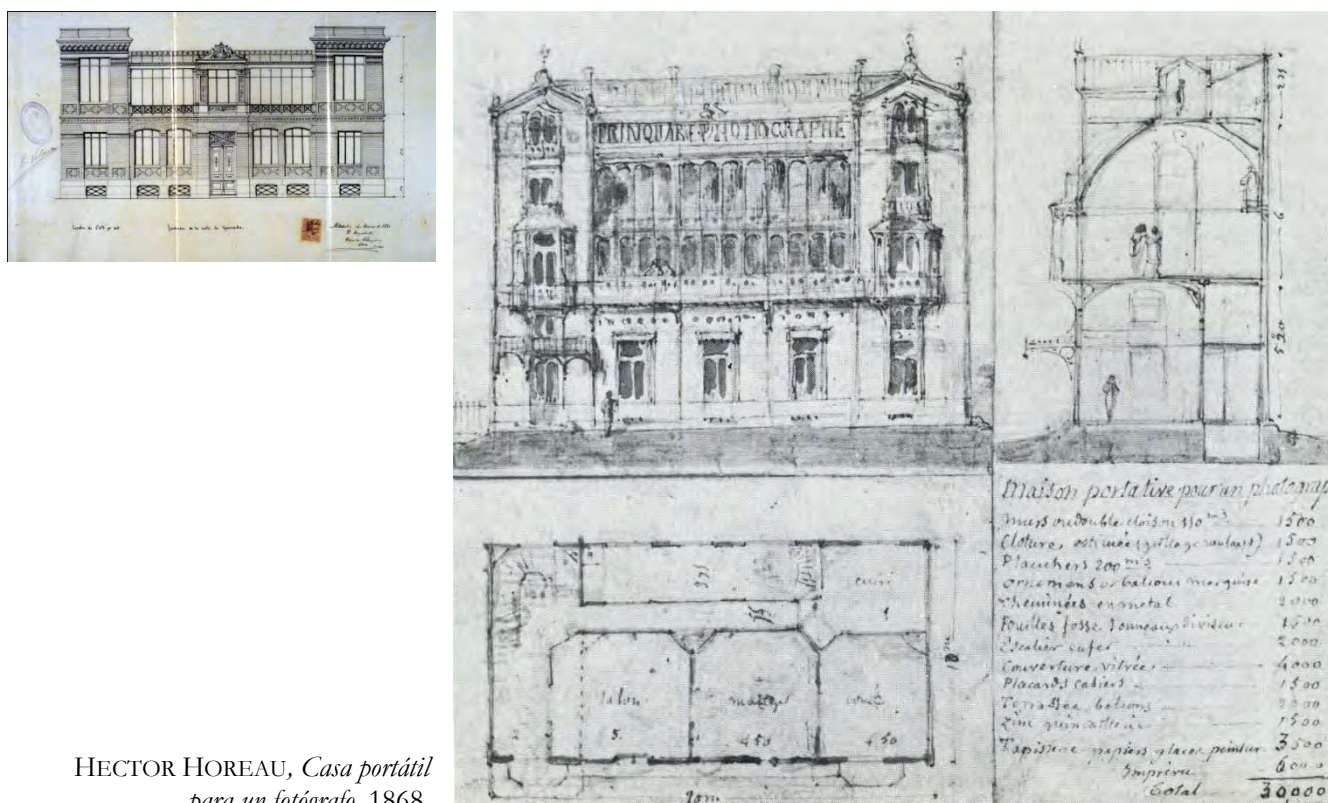
H.- En el cuarto inmediato se cede la cubeta grande, regla de nivel y estantería.

I.- En el cuarto llamado almacén, las drogas que contenga, el cristal y efectos de fotografía que contiene, exceptuando los objetos de mobiliario, alfombras, libros y toda la estantería que haya en los tres departamentos, que ha de quedar fija en sus paredes.

J.- En el cuarto llamado lavadero, las planchas que contenga, a excepción de las pilas llamadas de potasa que pertenecen a la finca, como también la cañería de agua y la artesa de lavar. Son objeto de la cesión al Sr. Gamoneda los moldes para fundir y los rodillos de las máquinas”(...)⁴⁹.

ANÓNIMO, Estudio Nadar en el Br. Des Capucines, 1860.





HECTOR HOREAU, *Casa portátil para un fotógrafo*, 1868.

Al contemplar el resultado del proyecto de Velázquez Bosco se hacen evidentes las influencias de la *casa portátil para un fotógrafo* realizada por el arquitecto francés Héctor Horeau y publicado en *L'Edilité urbaine* (1868)⁵⁰, y del estudio de Félix Nadar en el Boulevard des Capucines, de proyecto anónimo, ambos proyectos conocidos, sin duda, por Velázquez Bosco, tanto por sus viajes a París como por su conocimiento de la arquitectura de hierro, siendo los trabajos de Horeau un referente por entonces.

La progresiva apertura de estudios fotográficos en las principales capitales tuvo su punto álgido en las dos últimas décadas del siglo XIX. Aún por realizar un estudio global de este tipo de comercios y su índice de impacto en la economía local, como los realizados en Francia⁵¹, el análisis de censos y solicitudes de habilitación para su apertura, como los anteriormente mencionados, evidencian la concentración de este tipo de locales en los entornos más populares de la ciudad como en el caso de la Puerta del Sol, en Madrid, y siendo el periodo comprendido entre 1870 y 1900 el de mayor construcción de estudios fotográficos.

6. LA INDUSTRIA FOTOGRÁFICA: PRIVILEGIOS DE INVENCION Y PATENTES FOTOGRÁFICAS.

La progresiva aparición de estudios fotográficos es un indicativo del auge de este tipo de actividad comercial y artística, evidencia que viene a ser corroborada por la inscripción de privilegios de invención y patentes en el registro del Ministerio de Fomento a lo largo de todo el siglo XIX. Indicativo de análisis nunca utilizado hasta ahora y sin embargo, útil y objetivo para certificar el desarrollo tecnológico y el interés por la mejora en los procedimientos fotográficos debido a la existencia de una demanda que fue creciendo paulatinamente, las patentes fotográficas comenzaron a inscribirse a partir de 1854.

El funcionamiento moderno del sistema de patentes se remonta a 1759, con la creación de títulos de privilegio para aquellos que “inventaran o introdujeran en España y sus dominios máquinas o artefactos desconocidos en ellos”⁵², si bien las Reales Células de Privilegio ya se venían concediendo siglos atrás, pero será durante el reinado de Carlos III cuando comience a producirse un registro oficial y sistemático. Indicador del progreso y la invención tecnológica, la inscripción de patentes experimenta, entre 1855 y 1890, el mayor empuje de toda su historia. Durante el convulso reinado de Isabel II, en el que España se iba a adentrar en el capitalismo, la economía española obtiene una fuerte inyección de recursos gracias a la construcción de las vías de ferrocarril y el desarrollo de actividades comerciales, mineras e industriales.

Legislativamente, la normativa irá evolucionando⁵³, sobre todo a partir de 1860, momento en el que, como ha señalado Patricio Saiz, se produce una verdadera preocupación política y empresarial como evidencian varias sesiones dedicadas a esta cuestión en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, protagonizadas por personalidades como Laureano Figuerola Ballester (1816-1903) o Antonio de los Ríos Rosas (1812-1873)⁵⁴.

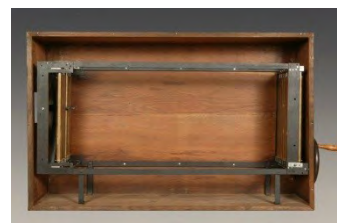
El 30 de julio de 1878 se promulgaba una ley que pretendía modernizar y poner al día todo lo regulado hasta entonces. Su ponente, Manuel Dánvila y Collado (1830-1906), experto jurista, argumentó que “la invención industrial constituye por medio del trabajo el origen de todo valor, la fuente del bienestar, y concurre con

las ciencias, las letras y las artes al progreso moral y material de la civilización”⁵⁵. A partir de entonces, los llamados *privilegios de invención*, pasarán a denominarse *patentes de invención*.

La ley contaba con 62 artículos que regulaban, entre otras cuestiones, la duración de las patentes, distinguiendo entre los 5 o los 20 años, los derechos de los inventores de forma indistinta entre españoles y extranjeros, lo que auspició el auge de inscripciones por parte de europeos, la obligación de redactar una memoria descriptiva o la obligatoriedad a poner en práctica el invento o mejora antes de dos años desde su inclusión en el registro de patentes⁵⁶. En el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, cada inventor debía inscribir su patente en aquellos países en los que deseaba comercializar y explotar su invento, bien por cuenta propia o mediante la cesión a otra persona. Esto explica que en el archivo el número de patentes inscritas por extranjeros sea tan numerosa y, en ocasiones, mayor, que las realizadas por españoles.

El primer privilegio de invención de carácter fotográfico fue inscrito por Marcel Gustave Laverdet (1816-¿?), el 20 de febrero de 1854, y consistía en un “sistema de fotografía con el cual se reproducen los objetos con toda exactitud”⁵⁷. No se conserva la memoria descriptiva de dicho procedimiento y esta amplia descripción es en sí misma una definición de la propia fotografía, pero hemos encontrado que este mismo fotógrafo había inscrito unos pocos meses antes, el 8 de diciembre de 1853, en el registro de patentes de Londres, “An improved mode of teatring photographic pictures”⁵⁸ y en su descripción define el procedimiento como un método para “la coloración de las fotografías (...), a fin de imitar con la mayor exactitud posible el matiz natural del objeto representado”, con lo que las similitudes descriptivas entre la patente inscrita en Londres y Madrid, hace pensar que se tratase del mismo procedimiento.

Los siguientes privilegios de invención le fueron otorgados a Jean Laurent⁵⁹, en 1855 y 1856, y consistían en dos procedimientos para “dar colorido a los retratos, vistas y cuadros de todas clases ejecutados por aparatos fotográficos”⁶⁰, de los que tampoco se conserva la memoria descriptiva. En 1864, J. Laurent volvería a inscribir un privilegio de invención para la “aplicación de la fotografía a los



ALFONSO ROSWAG,
Grafoscopia, 1882.

abanicos”⁶¹ y, en 1882, ayudaría en la creación del **grafoscopia** “o cuadro de rotación, aplicable a toda clase de vistas y de carteles-anuncios”⁶², patente de invención⁶³ realizada por su yerno Alfonso Roswag y Nogier.

Este aparato servía para el visionado de una imagen panorámica de 5 metros de diámetro compuesta por varias fotografías ensambladas y pegadas sobre una tela para darle mayor solidez y que se movía mediante un sistema de rodillos internos. Aunque en el dibujo de la patente aparecía una vista de Toledo, fue una imagen completa de la galería central del Museo del Prado la que puso en práctica este invento, del que la pinacoteca conserva un ejemplar⁶⁴.

Por otra parte, según se describe en la memoria, el objeto del grafoscopia era “colocar dentro de un cuadro o mueble, de dimensiones reducidas, una serie relativamente considerable de vistas o carteles-anuncios y hacerles aparecer sucesivamente ante los ojos del espectador, pundiéndolos cambiar en uno y otro sentido (...).

Este aparato se compone esencialmente de un cajón, en forma de mueble, cerrado en uno, en dos, o en cuatro de sus costados principales por medio de cristales planos, ante cada uno de los cuales aparece una vista o un cartel-anuncio, que se cambia a la mano por medio de un manubrio. O automáticamente por medio de un mecanismo de relojería, o un engranaje puesto en acción por las ruedas de un carro, cuando en él va colocado el aparato y que se le destina a circular por las calles con carteles-anuncios”.

Según se desprende de la documentación del expediente de la patente de invención, ésta sólo tuvo vigencia durante un año, dado que Roswag no abonó los derechos para mantenerla, probablemente por su escaso éxito comercial.

La primera patente inscrita por un español se produjo en 1857, por Joaquín Hernández de Tejada, pintor y fotógrafo de la Diputación de Córdoba que inscribió un procedimiento “para iluminar al óleo toda clase de fotografías, litografías y grabados”, del que tampoco se conserva la memoria original, que utilizaba en su establecimiento cordobés, Galería Fotográfica Americana, según rezaba un anuncio de la época: “...retratos de todo tipo y tamaño, tarjeta de visita y sobre papel y lienzo, retratos al óleo, iluminación de fotografías y, por supuesto, la realización de tarjetas de visita al precio de 40 reales la primera copia y cuatro por las siguientes”⁶⁵.

Dar colorido a las imágenes fue una de las prioridades de estos primeros privilegios, como evidencian los ya vistos, a los que se añaden los de George Reeves Smith, en 1872, “procedimiento para aplicar color a la superficie de las fotografías”⁶⁶ o el “procedimiento para la reproducción de imágenes fotográficas policrómicas en número indeterminado”, inscrito en 1875 por la Sociedad Anónima de publicaciones periódicas. Uno de los últimos privilegios de invención inscritos mas relevantes en este campo fue el del propio Louis Ducos du Hauron (1837-1920), inventor de uno de los primeros procedimientos de color por síntesis aditiva que inscribió un “sistema de fotografía de los colores” en 1877⁶⁷: “*Produciendo tres colores, mezcla a la vez de que resulta de su superposición, todos los colores, resulta por el contrario que un cuadro cualquiera, es decir, una superficie formada de la reunión de todos los colores o de un cierto número de ellos, puede con el pensamiento, descomponerse en tres, rojo, azul, amarillo, cuya superposición reconstituye dicho cuadro.(...)*

Con la cámara negra obtengo separadamente tres pruebas, tres clichés de un mismo asunto, con tres luces diferentes, verde, anaranjada, morada. Hago pasar el monocromo colorado por debajo del cliché que me ha dado la luz verde, el monocromo azul por debajo del cliché de la luz anaranjada, el monocromo amarillo por debajo del cliché de la luz violeta.(...)

Habiéndolos producidos cada uno de ellos un cliché negativo (1) que reproduce los negros del modelo con blanco y los blancos del modelo con negro, reproducirá también los negros del modelo con la preparación colorada azul o amarillo, propia de este monocromo, y ese colorado, o ese azul o ese amarillo, será también más intenso cuanto menos negro será el negro del modelo; y recíprocamente cada uno de ellos reproducirá los blancos del modelo cuando no haya materia colorante, cuando esta materia este eliminada por los negros del negativo, y lo estará tanto en cuanto más blanco sea el blanco del modelo.

En segundo lugar como representación del color especial a los objetos que se tratan de representar cada uno de los tres monocromo será igualmente exacto y esa representación es la que engendrará de uno u otro monocromo las diferencias que deben ofrecer y que no ofrecería la simple traducción de los claros y oscuros.

En resumen: la cromo-fotografía tal cual ya la he comprendido y propongo puede definirse “el arte de reproducir separadamente con tres imágenes, colorada, azul, amarilla, la imagen de la cámara negra, por medio de la descomposición de la luz en tres luces, cada una de las cuales ofrece el color complementario de la de la imagen, cuyas impresiones procura, siendo en seguida estas tres pinturas monocromáticas en una sola pintura que es la representación policroma y completa del modelo.(...)”

Otros célebres inventores extranjeros que inscribieron sus inventos fueron Jacques Wothly, para un procedimiento fotográfico llamado wothlytypia para mejorar la técnica del colodión, o **François Willème** (1830-1905)⁶⁸ que lo hizo de su célebre procedimiento para crear **fotoesculturas**⁶⁹, por medio del que retrató a la Familia Real española en 1865. Este procedimiento consistía en “*obtener una escultura de tamaño natural, mayor o menor, ya de modelo vivo ya inerte, combinando la acción fotográfica en ciertas condiciones con el empleo de uno o de muchos pantógrafos y un platillo porta materia, dividido en tantas partes como haya imágenes de la persona u objeto que quiera foto esculpida: el platillo es susceptible de tomar todas las porciones del modelado; en el producto industrial nuevo que obtengo por el procedimiento que he combinado; en las disposiciones especiales que he descrito para*

realizar diversas partes de un procedimiento y en obtener caricaturas. Podré variar las disposiciones de los objetos, colocándolo en elipse, en círculo o de cualquiera otro modo y colocar las imágenes de proporciones diferentes en las mismas condiciones por la acción de agrandar las pruebas y basta que las condiciones de trabajo sobre la materia en que vaya a esculpirse, reproduzca las condiciones en que las imágenes están con objeto de conseguir los diferentes aspectos de un mismo modelo, vivo o inerte, en suficiente cantidad para la reconstitución completa de la escala establecida. Podré valirme también de todo sistema fotográfico, cualquiera que sea, así como de todo medio que permita obtener imágenes en las condiciones que creo necesarias y suficientes. Podré igualmente servirme de cualquiera acción combinada y simultánea de los objetivos y utilizar cualquiera sistema de fotografía, diagrafia....con auxilio de uno, dos o varios pantógrafos de acción combinada y cualquiera máquina para copiar dibujos que me dé el efecto necesario y suficientes para obtener mis foto esculturas. Son de mi invención, como las anteriores, los procedimientos que he descrito de esculpir mecánicamente en materia que pueda dividirse en láminas delgadas, recortarse, estamparse,... Por medio de este sistema, puedo obrar directamente sobre el modelo inerte con el pantógrafo o cualquiera otra máquina de dibujar, sin el auxilio de la fotografía”.

También fueron varias las aplicaciones inscritas para la mejora de los procedimientos fotomecánicos⁷⁰ y para la impresión de la fotografía sobre diversos materiales como telas, porcelanas y metales⁷¹. Entre los privilegios de invención relacionados con el ámbito de la técnica, los hay tan interesantes como el “procedimiento para obtener retratos, vistas y toda clase de reproducciones microscópicas”⁷², de Julián Francisco López, en 1861, el “sistema de mejoras en la construcción de los aparatos panorámicos llamados planchetas fotográficas horizontales”⁷³, de François-Auguste Chevalier⁷⁴ o la calco-fotografía para “la copia de planos topográficos”⁷⁵, por Manuel Moreno y Ruiz, en 1865.

A partir de 1878, con la nueva normativa, el número de patentes fotográficas aumenta considerablemente, sobre todo las de extranjeros, lo que evidencia un interés por la explotación de este tipo de procedimientos debido a una creciente demanda tecnológica y comercial. Así, si en el período entre 1854 y 1877, los privilegios de inscripción de extranjeros suponían un tercio de las inscritas, en el periodo entre 1878 y 1886, dos tercios de las patentes las realizarán franceses e ingleses, fundamentalmente. Entre 1887 y 1900, el número

de patentes de invención alcanza casi los dos centenares, de las cuales la mitad estarán realizadas por extranjeros.

Las primeras patentes de invención inscritas fueron las realizadas por Édouard Gatteau Lafaline y Desiré van Monckoven, para un “Procedimiento químico para verificar ampliaciones fotográficas del carbón”⁷⁶ y para “Un nuevo procedimiento inalterable, llamado al carbón, aplicable a las ampliaciones por medio de la cámara solar”, ambos de gran difusión por ser las copias al carbón muy utilizadas en ésta época en la reproducción fotomecánica de obras de arte. Otros célebres extranjeros serán los hermanos Bisson, que patentarán, en 1884, “un procedimiento para colorar por medio de impresión las imágenes obtenidas por la fotografía o sus derivaciones”⁷⁷ que consistía en: “(...) *colorar por medio de impresión por la fotografía y sus derivaciones, cuya novedad está esencialmente constituida por los puntos siguientes:*

Primero: La impresión de los colores en una de las caras, ya de la película transparente de gelatina de las pruebas obtenidas al carbón o por la fotografía, ya de las pruebas conducidas por soportes perfectamente transparentes, ya de las pruebas fotográficas o fototípicas obtenidas en las partes de papel o de otra clase igualmente transparentes.

Segundo: El sistema indicado para tratar en un baño en frío, compuesto de benzina refinada, resina y aceite de linaza, en las proporciones señaladas, los diversos soportes transparentes en parte, como papel vegetal, dióptrico, mineral, papel cuero, etc, a fin de darles una translucidez completa.

Tercero: El sistema de impresiones sucesivas, por medio de planos, de los diversos colores que se trata de obtener con ayuda de patrones delgados de sustancias opacas como metal cartón, etc, en los cuales se han recortado previamente los contornos exactos, tomados de una fotografía de la imagen, de los diversos matices que se han de obtener y que se aplican a una piedra litográfica para obtener partes que presenten las formas exactas de las partes pintadas y que se imprimen sucesivamente sobre pruebas convenientemente mareadas y preparadas de la manera indicada.

Cuarto: La modificación de este sistema de impresión que consiste en operar a la mano, para las pequeñas tiradas, por medio de los patrones recortados que se han descrito y que facilitan la aplicación rápida, por medio de planos hechos al pincel, de los diversos colores que se desean obtener.

Quinto: El sistema indicado para montar las pruebas coloreadas, efectuados del modo descrito sobre cristal, sobre cuadros de madera o sobre tela, según la apariencia que se quiera dar a la imagen.

Entre las patentes de fotógrafos españoles se encuentran las de Antonio y Emilio Fernández, del estudio Napoleón, con un “nuevo producto industrial de espejos decorados con producciones fotográficas, estén o no pintados al óleo, aguada, etc”, la de Ramón Valls y Benavente, de un “Sistema para dar a los retratos un doble o triple fondo y un colorido permanente”⁷⁸, y la de José Sierra y Payba, “para hacer tarjetas de visita con inscripciones fotográficas”⁷⁹.

De nuevo, el número de patentes destinadas a procedimientos fotomecánicos fueron numerosas, destacando la de Miguel Joarizti (1840-1891) y Heribert Mariezcurrena (1846-1898), expertos litógrafos y grabadores del fin de siglo que, en 1884, patentaban un “procedimiento para obtener directamente del natural, de cuadros, los clichés negativos necesarios para la impresión de las placas y piedras en la zincografía, fotograbado y fotolitografía” con el que obtenían “por medio de la fotografía, clichés punteados o rayados perfectamente aplicables a la impresión de las placas de zinc y piedras litográficas porque han desaparecido la uniformidad de las tintas de la fotografía transformando las superficies lisas en superficies de puntos y líneas perfectamente aplicables al grabado.

La primera operación que hay que ejecutar en nuestro procedimiento es la de obtener del objeto cuyo grabado se desea, en cliché positivo por cualquiera de los modos fotográficos conocidos.

La segunda operación es obtener un cliché punteado o rayado. En el primer caso se obtiene del modo siguiente: se prepara una piedra litográfica o plancha metálica, se le da tinta se raya su superficie por medio de la máquina, primero en una dirección y después perpendicularmente: estas líneas dividen la superficie de la piedra o plancha en pequeños cuadrados negros o sea puntos.(...)

La tercera operación nos da el cliché negativo que nos ha de servir para obtener la impresión a la luz de la superficie de zinc o piedra previamente preparada en la composición de betún de judea o por cualquier otra que pueda emplearse en la fotolitografía, zincografía y fotograbado. Este cliché negativo se obtiene por los métodos fotográficos ordinarios del positivo de la operación primera, interponiendo el cliché punteado o rayado de la segunda. El efecto que produce la ley al pasar por

estos dos clichés es el siguiente: a través de las partes opacas del cliché positivo pasa poca luz y en el negativo resultan los puntos agrandados: lo contrario sucede en las partes claras del positivo, en las que las dimensiones de los puntos de tal modo que una larga exposición los haría desaparecer por completo y estos dos extremos quedan enlazados por una gradación perfecta. De modo que cuando se han trazado los puntos perfectamente equidistantes resultan de mayor tamaño en las partes negras del dibujo y las pequeñas en las claras dando así la grabación necesaria para la buena representación de los objetos. Cuando los puntos no están igualmente equidistantes entre sí o cuando los claros que dejan en un sentido son más pequeños que los del otro al agrandarse los puntos que corresponden a las partes opacas del positivo quedan unidas por los lados que se hallan a menor distancia y forman una línea que termina por puntos aislados o por una línea más fina al llegar a las partes claras del cliché positivo. Si el cliché que interponemos es rayado en vez de punteado donde corresponde a las partes, opacas resultará la línea ensanchada y se irá adelgazando a medida que se acerque a las partes claras del positivo.

Reivindicamos pues como formado esencialmente el objeto de esta patente, la obtención de clichés negativos con destino a la fotolitografía, zincografía y fotograbado partiendo de los clichés positivos que se sacan de los negativos tomados al natural o interponiendo un cliché punteado o rayado cualquiera que sea la distancia a que se hallen entre sí los puntos a las únicas conformes con lo que se ha descrito en la memoria”.

También se desarrollaron patentes especializadas en el campo de topografía de la mano de Luis Torres Quevedo, hermano pequeño de Leonardo, célebre ingeniero y también militar e inventor, que patentó dos cámaras foto-topográficas en 1886⁸⁰ para el levantamiento de planos mediante el uso de la cámara fotográfica, perfeccionando los procedimientos de fotogrametría ya existentes (véase transcripción completa en el anexo documental).

La inclusión en los estudios de historia de la fotografía de los privilegios de invención y de las patentes, es otra de nuestras aportaciones inéditas en el presente estudio, ya que su existencia nos aporta no sólo una clara visión de una parte de la actividad científica en el siglo XIX, sino que también nos ha aportado importantes datos biográficos de numerosos fotógrafos y de su actividad en el siglo XIX hasta ahora desconocidos, como veremos en el próximo capítulo.

7. APRENDER FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA.

El aprendizaje de las técnicas fotográficas, como ya hemos mencionado, se produjo fundamentalmente por medio del contacto con profesionales extranjeros que introdujeron los distintos procedimientos en nuestro país. La publicación de anuncios en los que los fotógrafos hacían retratos y daban lecciones fueron frecuentes en la prensa decimonónica y el traspaso de establecimientos, ya reformados como galerías fotográficas, fue constante, como evidencian los padrones municipales.

El uso de fotógrafos especializados para realizar trabajos de encargo por parte de instituciones y profesionales del arte y la arquitectura fue limitado en el siglo XIX y la posibilidad de que esta práctica fuera aprendida por artistas, arquitectos o ingenieros durante su periodo de formación fue, a diferencia de lo que vimos ocurrió en Francia, inexistente.

La inclusión de la fotografía en los planes de estudio oficiales nunca figuró en nuestro país en ninguna de las disciplinas técnicas durante el siglo XIX. La creación de las escuelas de Artes y Oficios, planteadas para solventar la precariedad formativa de los trabajadores en la segunda mitad del siglo XIX contaba con asignaturas de química y física entre ellas, pero quedaban reducidas a la enseñanza de procesos de tinte, blanqueo o fermentaciones. La primera mención al uso de aparatos fotográficos para la formación profesional la encontramos en el inventario del Real Instituto Industrial de Madrid⁸¹, fundado en 1850, en sustitución del Conservatorio de Artes. Fue la primera escuela de ingeniería industrial superior que funcionó en España y según José M^a Cano Pavón, “consiguió disponer de medios humanos y materiales aceptables para su época”. Con motivo de su clausura en 1867, se realizó un pormenorizado inventario de cada una de los gabinetes de física, química, mineralogía y geología. Dentro del gabinete de física, el mejor dotado de todo el Instituto, encontramos la mención de una cámara oscura y de “un daguerrotipo con todos sus accesorios”⁸², pero no existen más testimonios que puedan ofrecernos datos sobre el uso que se dio a estos instrumentos en el Real Instituto.

Tampoco en los planes de estudio de ingenieros y arquitectos apareció la fotografía, si bien para la realización de estudios

topográficos y el levantamiento de planos, sí utilizaron desde 1861 los inventos de Laussedat y Chevalier⁸³.

Donde sí tenemos constancia, gracias a la documentación inédita encontrada, de un intenso debate sobre la enseñanza y posibles aplicaciones científicas de la fotografía, fue en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las reacciones académicas ante la aparición de la fotografía, su enseñanza como disciplina artística o su competencia con el grabado durante el siglo XIX es conocida en la historiografía europea, pero aún se desconocían para el caso español. La investigación de la documentación inédita sobre la petición para realizar fotografías en el Museo de la Academia por parte de Jean Laurent, en 1867, así como el proyecto de crear un taller fotográfico dos décadas después, son el mejor testimonio de la postura de académicos y artistas españoles, por una parte, ante la competencia que para el grabado suponía la aparición de la fotografía y por otra, sobre la conveniencia de su enseñanza a los estudiantes de la institución.

Convertido en el establecimiento *J. Laurent y Cía* desde 1863, explotó durante tres décadas, casi en exclusividad, la reproducción de las obras artísticas de la Península hasta que en 1898, con la desaparición de Roswag –Laurent había fallecido en 1886– y tras un período “oscuro” de dos años marcado por diversos pleitos, el archivo sería adquirido por José Lacoste y Borde en 1900, quien le devolvió el esplendor de los mejores años de la firma, mejorando y ampliando el número de fotografías del Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de numerosos monumentos nacionales.

Laurent no encontró en las peticiones para realizar su trabajo impedimento alguno, ya que su fama y recomendaciones reales⁸⁴ e institucionales le precedían. Sin embargo, su solicitud para fotografiar las colecciones del museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1867, es un interesante documento tanto por la declaración de intenciones del fotógrafo francés que pretendía reproducir el mayor número de obras artísticas que permitieran un completo “estudio analítico y comparativo” para “ilustrados” del arte, como por la polémica que surgió en el seno de la institución al darle

respuesta. Su solicitud dio origen al primer debate oficial en España de una institución académica sobre la conveniencia del uso de la fotografía, poniendo de manifiesto la misma preocupación existente en otros países sobre el lugar al que se relegaba el grabado.

En su petición ante la Academia, Laurent expuso que “*habiendo reproducido en virtud de autorización especial de S.M. la Reina (Q.D.G.) por medio de la fotografía, las pinturas más importantes que encierra el Museo Real, cuya publicación hecha a instancias de las personas más ilustradas que en Europa se distinguen por su saber y amor a las bellas artes, le ha valido parte de ellas, los mayores plácemes, contribuyendo de este modo a popularizar y extender la gran fama de que goza la galería regia de Madrid, al mismo tiempo que facilita a los que se dedican al estudio de la pintura un fac-simile aunque imperfecto de los mejores modelos del arte, desearía el exponente guiado de estos mismos sentimientos, hacer extensiva la publicación a las selectas obras que posee la Real Academia que V.I. tan dignamente dirige a fin de aumentar el caudal de modelos y elementos de estudio analítico y comparativo de las obras maestras que están diseminadas y que sólo la reproducción fotográfica las puede dar la verdad aparte del original*”⁸⁵.

La solicitud iba firmada por Alfonso Roswag, representante por poderes de J. Laurent y fue sometida a valoración por una primera comisión nombrada en la Junta Ordinaria de 29 de febrero de 1867. Compuesta por los académicos José Gutiérrez de la Vega, Valentín Carderera (1776-1880) y Sabino de Medina, junto al secretario Juan Bautista Peyronet, elaboró un primer informe en el que no consideraba oportuno otorgar la pertinente licencia al fotógrafo. Aunque reconocía el importante papel que la fotografía tenía para la difusión del arte, objetivo que coincidía con una de las misiones de la propia institución, la solicitud de Laurent no pudo ser más inoportuna al interferir en la edición de un álbum de láminas donde aparecía una selección de las obras más célebres del Museo de la Academia y que se publicaría bajo el nombre de *Colección de cuadros selectos de la Real Academia de bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma, con ilustraciones de varios Académicos* (1870-1885).

La edición de este álbum de grabados fue acordada, en 1862, por una comisión presidida por Federico de Madrazo, con el fin de atender uno de los fines principales de la institución que era la divulgación de las obras que conservaba para ser estudiadas por los

artistas, además de, según se afirmaba en la *Advertencia* a la obra, “contribuir a que el difícil arte del grabado, que tan escaso empleo logra en nuestro país, obtuviese algún fomento, traduciendo al cobre o al acero producciones de grandes maestros”⁸⁶.

Los dibujos de los cuadros y su posterior grabado se encargaron a distintos artistas vinculados a la Academia, produciéndose como destaca Félix Boix, “la doble interpretación del dibujante y del grabador, nada favorable, ciertamente, a la conservación del carácter y espíritu de los originales”⁸⁷. La *Colección de cuadros selectos...* contaba con una selección de cincuenta obras, editadas en fascículos y acompañadas de un texto introductorio a cada lámina redactado por distintos académicos. No vio la luz hasta 1870 y terminó de publicarse en 1885. Entre los grabadores y aguafortistas colaboradores se encontraba Bartolomé Maura (1844-1926), José Galván (1837-1899), Ricardo Franch (1839-1888) o Domingo Martínez Aparici (1822-1898), entre otros.

Al ser éste un proyecto de la Academia, las pretensiones de Laurent&Cía. se encontraron con una argumentada negativa. Los académicos firmantes del primer informe⁸⁸ realizaron una clara defensa del proyecto de grabados iniciado en 1862, debido a que en ese momento ya se había realizado el grabado de la mayor parte de los dibujos y grabados de las pinturas que lo componían. Entre los argumentos que defendieron en la Junta, celebrada el 1 de abril de 1867, no negaban que la misión de la Academia era la de difundir y hacer, por todos los medios posibles accesibles “a la generalidad de los artistas y de todas las clases de la sociedad capaces de sentir la belleza” las obras que custodiaba el museo, pero eran conscientes que la aparición de las principales pinturas del museo en fotografía desluciría el proyecto ya que “sabido es cuán difícil es el luchar con la misma realidad por defectuosa que sea la reproducción fotográfica”.

La competencia entre grabado y fotografía había comenzado en el mismo instante en el que la segunda hizo su aparición oficial en 1839 y llenó numerosas páginas de boletines, revistas y discursos académicas durante todo el siglo XIX.

También mencionaba el informe la cuestión económica que afectaba, no sólo a la inversión ya realizada para el proyecto de

grabado, sino que además sabían que el precio de las estampas no podía competir con el de la fotografía, lo que dejaba al descubierto que la intención primera con la publicación de *Colección de cuadros selectos*, era la de amortizar la inversión realizada (hasta la fecha más de cincuenta mil reales) e incluso obtener beneficios.

Para afianzar su negativa, el informe concluía minimizando la relevancia de fotografiar los cuadros de la Academia, puesto que, para el conocimiento y el estudio de las obras de arte, ya se contaba con las reproducciones realizadas en el “Real Museo” y, sobre todo, se ponía de relieve el delicado estado en el que se encontraban los cuadros de la Academia que se perjudicarían “removiéndolos de su sitio y arreglando su colocación, pues se resecan a la acción del sol que necesitan para fotografiarse”.

El informe dio origen a una confrontación de criterios y los académicos no conformes presionaron para que se creara una nueva comisión que, presidida por Pedro de Madrazo, finalmente accedería a otorgar la autorización a Laurent&Cía.

Este nuevo consejo tuvo en consideración las ventajas e inconvenientes que la reproducción fotográfica podría dar y concluyó, en carta elevada al Ministro de Fomento⁸⁹ -que era la instancia encargada de determinar finalmente la aprobación de este tipo de permisos- que no consideraba incompatible la edición del álbum de láminas con la realización de una copia fotográfica, ya que el primero tenía un objetivo y un público mucho más ilustrado al que la fotografía no llegaba. Además, desde el punto de vista económico, la edición de grabados era mucho más cara que la edición ilimitada de obras fotográficas.

En este sentido, cabe recordar que las disputas entre ambas artes estaba en su punto álgido en torno a 1860: en 1862 se promulgaba en Francia la protección legal acerca de los derechos de autor de los fotógrafos, equiparándolos a los de los pintores y dejando al margen a los grabadores y, un año más tarde, el Parlamento británico pedía que se investigase acerca de la conveniencia de seguir incluyendo a los grabadores como miembros de pleno derecho en la Royal Academy o si la aparición de la fotografía debía eliminar dicha norma.

En la Academia de San Fernando, el presidente de la comisión que defendió la petición de Laurent, Pedro de Madrazo, consideraba que la fotografía era un medio poderoso de propagar el conocimiento de las escuelas y reiteraba lo que Roswag en su solicitud ponía de manifiesto acerca de la oportunidad que la fotografía ofrecía para el estudio comparativo de las obras de arte, “contribuyendo a ilustrar la historia y la parte técnica del arte”. Es esta una de las mejores definiciones del objetivo que la fotografía de arte alcanzó en el siglo XIX en toda Europa y que se confirmaría con la aparición, desde 1860, de firmas comerciales especializadas en la reproducción artistas como Braun, Giraudon, Alinari, Anderson o Hanfstaengl.

La firma Laurent&Cía. realizó cuarenta y cinco fotografías, siguiendo una serie de estrictas normas: “1º *Los cuadros no deberán salir del local de la Academia.* 2º *No se permitirá desclavar ni arrollar cuadro alguno.* 3º *En todas las operaciones como descolgar, colgar, y sacar a la azotea o patio los cuadros para fotografiarlos, deberá encontrarse presente el Restaurador de la Academia, para estar a la mira y cuidar de que los cuadros no padezcan detrimento alguno.* 4º *Los cuadros clásicos o grandes como son los medios puntos de Murillo, la Santa Isabel, el San Antonio de Ribera, los de Alonso Cano y Rizzi, los de gran volumen donde se requiere el mayor cuidado, asistirá su responsable, y si estas operaciones de hiciesen demasiado largas deberá turnarse con un individuo de la sección de pintura. Quedando encargado el Sr. Laurent en avisar días antes, para que se encuentre siempre una persona entendida. El Sr. Laurent tendrá al efecto operarios inteligentes que sepan tratar los cuadros con esmero no estropeándolos al cogerlos. Y por último, se evitará el que los cuadros estén lo menos posible expuestos al sol. Tales son las condiciones a las cuales cree la Comisión que debe atenerse el Sr. Laurent*”⁹⁰.

El tamaño de los negativos -hoy conservados en su mayoría en el Instituto de Patrimonio Cultural Español- fue el habitual de la firma para la reproducción de obras de arte, 26x35 cm., siendo, además, los llamados medios puntos de Murillo (*Santa Isabel, El sueño del patricio, El patricio revelando su visión al papa*) fotografiados en formato estereoscópico, dada la fama de estas obras y la popularidad que este procedimiento gozaba entre el público.

Analizando ambos proyectos, *Colección de cuadros selectos de la Academia*, con cincuenta grabados, y la serie de cuarenta y cinco fotografías realizadas por Laurent citadas en el catálogo de la firma

comercial *Nouveau guide du touriste en Espagne et en Portugal, itinéraire artistique*, se observa que en ambas obras treinta y siete pinturas coincidían, y prácticamente todas ellas, a su vez, aparecían citadas en la obra del académico José Caveda y Nava, *Memorias para la historia de la Real academia de San Fernando y de las bellas artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* que se había publicado ese mismo año de 1867⁹¹, destacándolas de entre las más de cuatrocientas que por entonces conservaba la Academia. Caveda reconocía en su libro que la fotografía era “uno más de los progresos” que ayudaban a un mayor conocimiento del patrimonio, a su estudio y difusión.

El auxilio que para el estudio comparativo de las obras de arte suponía la fotografía, como defendían Alfonso Roswag, Pedro de Madrazo y José de Caveda, seguía las corrientes historiográficas que circulaban por toda Europa y fueron, sin duda, una de las razones para que bibliotecas y museos acudieran a los archivos fotográficos de Braun, Giraudon, Alinari o Hansfaengl para construir su propio mapa iconográfico de forma generalizada a partir de 1870.

Pero esta no fue la única ocasión en la que la Real Academia debatió sobre el uso didáctico de la fotografía en el siglo XIX. Además, también se planteó su posible enseñanza a sus alumnos tras la solicitud realizada por el fotógrafo Dionisio Fernández Alcalde, fechada en 1886, al Ministro de Fomento⁹², en los siguientes términos: “*El que suscribe, Dionisio Fernández Alcalde, soltero, natural y vecino de esta Corte, donde está empadronado Calle del Príncipe nº 27, piso 4º y de profesión fotógrafo, como lo acredita su cédula personal nº doscientos noventa y ocho, expedida en Madrid en 23 de Febrero de 1.886, con la debida consideración tiene el honor de exponerle:*

La fotografía está hoy reconocida como un poderoso auxiliar a la pintura al grabado y a la escultura, porque la reproducción instantánea de grupos, paisajes, perspectivas, ropajes y todos los elementos que representen el modelage ya esté vivo o muerto, pueden facilitarse al artista tomadas del natural y con muy pequeño sacrificio.

A la altura que ha llegado la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, de la Real Academia de San Fernando, le era preciso un taller de fotografía que estuviese al servicio de sus profesores y discípulos, para cuanto unos y otros de ella

necesitasen, al par que en dicho taller recibiesen los alumnos de la citada Escuela un curso completo de fotografía, por el cual pudieran adquirir los conocimientos prácticos y teóricos siempre precisos para servirse del gran descubrimiento de Monsieur Daguerre.

El servirse de modelo vivo, resulta muy caro y no siempre pueden disponer los artistas de él. En los estudios de composición donde entran necesariamente grupos de personas y objetos diversos, la fotografía viene a ocupar un puesto tan importante que basta a conocerlo el saber que instantáneamente puede reproducirse; de este modo, debe de considerarse a la fotografía, como un complemento de enseñanza para los artistas que reciben su educación en esa Escuela que tan gloriosos recuerdos tienen en la Historia de las bellas Artes de nuestra querida Patria.

No se ocultará a V.E. los beneficios que por otra parte reporta hoy a los artistas el servirse de la fotografía, desde el momento que por ésta, puede reproducir y ampliar los bocetos, originales, grupos y composiciones objeto de su trabajo, reproduciendo o ampliando todo ello a las proporciones que necesite y dentro de reglas fijas que son siempre más exactas que el ojo humano.

Además; la fotografía hoy con los elementos y adelantos que cuenta, lleva sus reproducciones, no solo al papel como en sus primeros tiempos, sino que además fija las imágenes que reproduce directamente sobre el lienzo, la madera, el cristal, la porcelana, los metales y cualquiera otra superficie cóncava, convexa o plana y esto es tan útil y necesario al pintor, escultor y grabador que no necesito demostrarlo, porque lo comprenderá la alta penetración.

Por todas estas consideraciones, acudo a V.E. exponiendo:

1º.- La conveniencia de crear un taller de fotografía en la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando.

2º.- El que se dé en la misma un curso, de enseñanza teórico-práctico de este arte a los alumnos dicha Escuela.

Para la instalación del citado taller y la enseñanza en el mismo, me ofrezco a V. E. en las condiciones que se regulen dentro de las disposiciones que V. E. establezca y en armonía siempre con el reglamento interno de dicha Escuela, donde por muchos años he recibido mi educación Artística; debiendo entenderse que también me comprometo a dotar al taller de todos los aparatos, enseres y productos necesarios que la enseñanza en el mismo exija,

Por un presupuesto relativamente económico y muy poco costoso por consiguiente al Estado”.

Dionisio Fernández Alcalde, se encontraba entonces al frente del estudio de su maestro Eusebio Juliá, célebre retratista y fotógrafo de la Real Casa, y había sido premiado en varias exposiciones nacionales.

La respuesta de la Real Academia⁹³, de la mano de su Secretario General, Simeón Boalos, dejaba en evidencia cuales eran las disciplinas fundamentales para el aprendizaje de un futuro artista y entre ellas la fotografía no podía ocupar un lugar puesto que se consideraba exclusivamente como un procedimiento industrial: *“La Real Academia no considera Exmo. Sr. necesario la enseñanza de fotografía en una escuela superior de Bellas Artes porque aquella, si bien puede servir al profesor en su estudio, como medio auxiliar y de consulta, en determinados casos no puede serle útil al alumno que asiste a las clases a estudiar detenida y fundamentalmente el dibujo, la copia del antiguo, el colorido, el modelado, la composición y todas las demás clases así teóricas como prácticas que constituyen la enseñanza, con sujeción al reglamento vigente.*

Tampoco se explica esta Academia cómo se pretende elevar a la categoría de enseñanza oficial artística, lo que hoy es exclusivamente un procedimiento industrial sujeto a fórmulas que puede cualquiera aprender en muy poco tiempo y que sin auxilio de profesor con sólo tener a la vista lo que se ha escrito para imponerse fácilmente en su mecanismo”.

Habría que esperar a 1909 para obtener una respuesta más favorable, por parte de la Real Academia, al empleo de la fotografía como herramienta en el estudio. El fotógrafo Carlos Laporta presentó a evaluación de la Academia una colección de láminas fotográficas que, bajo el título *La Academia*, pretendía servir a modo de cuaderno de modelos para los alumnos de estudios artísticos. La Academia consideró que la colección de láminas elaborada por Laporta los modelos *“están reproducidos fotográficamente con indiscutible maestría y dominio del procedimiento”*, siendo *“indudable el buen gusto que presidió en la elección de los modelos, puesto que entre ellos figuran buenos ejemplares de la estatuaría antigua y del Renacimiento y los mejores motivos ornamentales de nuestros monumentos arquitectónicos; que resulta acertadísima la distribución de la luz sobre los objetos reproducidos en la mayoría de sus láminas, y por fin, que no se*

*pueden negar las ventajas que el modelo fotográfico tiene sobre las láminas grabadas y litografiadas que algunos centros usan como material de enseñanza*⁹⁴.

Otras escuelas de formación artística, como las de Artes y Oficios, incluyeron la fotografía en sus planes de estudio a finales del siglo XIX. La de Zaragoza⁹⁵, por ejemplo, contempló en su decreto de creación en 1894, la inclusión en su plan de estudios de de “un taller de fotografía y procedimientos fotoquímicos de reproducción” para que sus alumnos aprendieran éstas técnicas como parte de su formación en artes gráficas.

La enseñanza de la fotografía, como materia artística comenzó a extenderse ya entrado el siglo XX con escuelas como la Bauhaus, cuyo objetivo era que el artista se vinculara “*a través de la preparación práctica en talleres productivos a una doctrina exacta de los elementos de la forma y de sus leyes estructurales*” donde la enseñanza práctica de muy diversas disciplinas (uso de la madera, metal, cristal, arcilla, pigmentos,...) incluiría también a la fotografía⁹⁶.

¹ GAUCHERAUD, Hippolyte, *La Gazette de France*, 5 de enero, pág.85.

² GERNESHEIM, Helmut y Alison, L.J. M. *Daguerre. The History of the Diorama and the Beginning of the Modern Era*, Nueva York, McGraw-Hill, 1969.

³ Sobre el invento de Daguerre y sus reacciones en prensa, véase la bibliografía citada en la nota 31 del capítulo 2. La llegada del anuncio de la fotografía a España ha sido tratado por KURTZ, Gerardo, “Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España. 1839-1846”, en *Archivos de la Fotografía*, Vol. 2, N.º. 1, 1996, págs. 9-88 y RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España*, Gerona, Biblioteca de la imagen, 2000.

⁴ FONTANELLA, Lee, *Historia de la fotografía en España* desde sus orígenes hasta 1900, Madrid, El Viso, 1981; SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia del fotografía*, Madrid, Cátedra, 1980; YÁÑEZ POLO, M. A. (ed.), *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, 1986; ORTEGA, Isabel (ed.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Lunweg, Barcelona, 1989; VEGA, Carmelo, *Historia de la fotografía*. Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1996; LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Lunweg, Barcelona, 1997; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, Vol. XLVII, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

⁵ JANIN, Jules, “Variedades. El daguerrotipo”, en *La Gaceta de Madrid*, 22 de febrero de 1839, págs.. 3-4.

⁶ Los artículos publicados a lo largo de ese año, fueron: “*Variedades: Descubrimiento importante de M. Daguerre*”, en *Diario de Barcelona*, 26 de Enero de 1839, págs. 350-351; “*El Daguerotipo. Nuevo Descubrimiento*”, en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid 27 de Enero 1839, págs. 27-29; “*Boletín científico e industrial: Físico Química: Fijación de Imágenes en la Cámara Oscura*”, artículo de H. Gaucheraud, en *El Correo Nacional*,

Madrid 28 de Enero 1839, n° 347, págs. 1 y 2. (Traducción del texto publicado el día 6 de Enero en la *Gazette de Francé*; "*Bellas Artes: Descubrimiento Admirable*", en *El Castellano. Boletín de Ciencias, Artes, y Literatura*, Madrid 3 de Febrero 1839, n° 5, págs. 39-40; "*Descubrimiento admirable*", en *El G. Nacional*, Barcelona 15 de Febrero de 1839; "*Variedades: El Daguerrotipo*", artículo de Julio (Jules) Janin Traducido de *L'Artiste*, en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 22 de Febrero de 1839, n° 1560, págs. 3 y 4; "*Ciencias Físicas. Noticia Sobre el Daguerrotipo*", en *Museo de Familias*, Barcelona, 17 Junio 1839, págs. 465-471; "*Método para reproducir un escrito antiguo*", en *El Corresponsal*, Madrid, 22 de Junio 1839, n° 22, pág 4; "*Copia de Cuadros al Oleo*", en *El Corresponsal*, Madrid, 22 de Julio 1839, n° 53, Pág. 4; "*Boletín Científico e Industrial: Exposición en la Cámara de Diputados de París*", en *Correo Nacional*, Madrid, 29 de Julio 1839, n° 528, pág 1; "*Descubrimiento de Mr. Daguerre*", en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 30 de Agosto 1839, pág. 1; "*Artes: Descubrimiento de Mr. Daguerre*", en *El Panorama*, Madrid 5 de Septiembre 1839, pág. 157; "*El daguerreotipo (Del Galignami's Messenger que salió en París el día 20 de Agosto. Artículo de Francia)*", en *El G. Nacional*, Barcelona 6 de Septiembre de 1839, n° 1339, pág. 3; "*Física. Explicación del Daguerrotipo*", en *El Correo Nacional*, Madrid, 9 de Septiembre de 1839, n° 570, págs. 1 y 2; "*El Daguerrotipo*", en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 22 de Septiembre 1839, pág. 3. (Anuncio de la traducción de Eugenio de Ochoa del libro de Daguerre); "*Nuevo Método Fotométrico del Dr. Ure*", en *El Correo Nacional*, Madrid, 14 de Octubre de 1839, n° 605, pág. 1; "*Teoría de los efectos producidos por el Daguerrotipo*", en *El Correo Nacional*, Madrid, 4 de Noviembre de 1839, n° 626, págs. 1 y 2; "*Daguerrotipo*", en *El Constitucional*, Barcelona, 8 de Noviembre de 1839, n° 139, págs. 1 y 2; "*La Academia de Ciencias Naturales...*", en *El Correo Nacional*, Madrid, 8 de Noviembre de 1839, n° 630, pág. 3. (Información sobre la Academia de Ciencias Naturales de Madrid); "*Daguerrotipo*", en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 9 de Noviembre de 1839, n° 313, pág. 4750; "*Diversiones Públicas. El Daguerrotipo*", en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 de Noviembre de 1839, n° 514, pág. 4776. (Anuncio de la sesión pública en Barcelona); "*Variedades. El Daguerrotipo*", artículo de Aben-Abulema en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11 de Noviembre de 1839, n° 315, págs. 4777-78; "*El primer ensayo verificado...*", en *El Constitucional*, Barcelona, 11 de Noviembre de 1839, n° 142, pág. 2; "*Daguerreotipo: varios físicos...*", en *El G. Nacional*, Barcelona, 13 de Noviembre de 1839, n° 1407, pág. 3; "*Mejoras hechas en el Daguerrotipo*", en *El Corresponsal*, Madrid, 15 de Noviembre 1839, n° 168, págs. 3 y 4; "*La plancha con la vista...*", en *El Constitucional*, Barcelona, 15 de Noviembre de 1839; "*En la Academia de Ciencias...*", en *El Constitucional*, Barcelona, 17 de Noviembre de 1839, n° 148, pág. 3; "*Exposición histórica y descripción...*", en *El Corresponsal*, Madrid, 18 de Noviembre 1830, n° 171, pág. 4. (Primer anuncio de la traducción del libro de Daguerre publicado por Pou y Camps); "*Deseosa la Academia de Ciencias...*", en *El Constitucional*, Barcelona, 18 de Noviembre de 1839, n° 149, pág. 4. (Sobre el cursillo y más experiencias de Ramón Ala-bern); "*Batiburrillo: En Barcelona iba a sacarse...*", en *El Castellano, periódico de política, administración y comercio*, Madrid, 20 de Noviembre 1839, n° 1028, pág. 4; "*Anunciamos con el mayor placer...*", en *Eco del Comercio*, Madrid, 22 de Noviembre 1839, n° 2031, pág. 3. (Sobre el experimento daguerrotipia) de Madrid del día 18 de Noviembre); "*El Daguerrotipo. Los señores Bianchi...*", anuncio en *El Corresponsal*, Madrid, 22 de Noviembre 1839, n° 175, pág. 4; "*Se ha ensayado con buen éxito...*", en *El Castellano, periódico de política, administración y comercio*, Madrid, 22 de Noviembre 1839, n° 1028, pág. 2. (Sobre el experimento daguerrotipia) de Madrid del día 18 de Noviembre); "*Hemos tenido ocasión de ver...*", en *El Corresponsal*, Madrid 22 de Noviembre 1839, n° 175, pág. 4. (Sobre el experimento daguerrotipia) de Madrid del día 18 de Noviembre). Esta misma información se transcribe en *El Constitucional* de Barcelona el 3 de Diciembre y en el *Diario de Barcelona* del 13 de Diciembre; "*En el breve artículo...*", en *El Corresponsal*, Madrid, 23 de Noviembre 1839, n° 176, pág. 4. (Fe de erratas sobre los nombres de los autores del experimento daguerrotípico); "*Noticias Diversas*", en *El Piloto*,

Madrid, 25 de Noviembre 1839, n° 265, pág. 4. (Sobre el experimento daguerrotípico de Madrid del día 18 de Noviembre); *"Mejoras hechas en el daguerrotipo"*, en *Diario de Barcelona*, 26 de Noviembre de 1839, n° 330, pág. 5003-4; *"Siguen los ensayos con el Daguerrotipo..."*, en *El Corresponsal*, Madrid, 6 de Diciembre 1839, n° 189, pág. 4. (Sobre los experimentos de Alabern en Barcelona); *"Heliografía de M. Eayard"*, en *El Canejo Nacional*, Madrid, 9 de Diciembre de 1839, n° 691, págs. 1 y 2; *"Carta de Horacio Vernet..."*, en *Diario de Barcelona*, 25 de Diciembre de 1839, n° 359, pág. 5466-68. (Copiado del *Constitutionnel*); *"De la Instrucción Pública en España desde 1834"*, por Antonio Gil de Zarate, en *Revista de Madrid*, Madrid 1839, págs. 204-221.

⁷ MONLAU, Pedro Felipe de, *"Ciencias Físicas. Noticia Sobre el Daguerrotipo"*, en *Museo de Familias*, Barcelona, 17 Junio 1839, págs. 465-47.

⁸ J.M. de P., "Química aplicada. Invención del Daguerrotipo", en *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia*, n 233, Tomo 6, 20 de diciembre, págs. 378-340.

⁹ Carta fechada en París, el 18 de enero de 1839, carta n° 70, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹⁰ Carta fechada en París, el 25 de enero 1839 N° 72, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹¹ Carta fechada en París, el 23 de febrero de 1839 n° 75, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹² Carta fechada en París, 15 de marzo 1839, N.º78, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹³ Carta fechada en París, 6 de julio 1839, N.º 90, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹⁴ Carta fechada en París 20 de julio de 1839, n 95, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹⁵ Carta fechada en París, 7 de septiembre 1839, N.º 99, en MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

¹⁶ Archivo General de Palacio (en adelante AGA), Educación, Caja 31/6783.

¹⁷ DAGUERRE, J.L.. *Exposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerreotipo y del diorama. Traducida de la última edición francesa, corregida y considerablemente aumentada con notas, adiciones y aclaraciones que la ponen al alcance de todos. Con siete láminas.* Por D. Joaquín Hysern y Molleras. (Doctor Juan María Pou y Camps edición), Madrid, Imprenta de D. Ignacio Boix, 1839.

¹⁸ KURTZ, Gerardo, "Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España. 1839-1846", en <http://www.terra.es/personal/gfkurtz>, consultada el 30 de septiembre de 2012.

¹⁹ LEÓN, Eduardo de, *El daguerrotipo: manual para aprender por sí solo tan precioso arte y manejar los aparatos necesarios ...*, Madrid, 1846.

²⁰ Véanse Capítulos 5 y 6.

²¹ SEY, José Antonio, *La fotografía, puesta al alcance de todos: Tratado completo de arquerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan: seguido de los elementos de óptica, aplicados a este arte*, Madrid, D.J. Oliveres, 1861.

²² LATREILLE, Edouard de, traducción de Vicente Guimerá, *Nuevo manual simplificado de fotografía sobre placa, cristal y papel, albumina y colodion seguido de un tratadito*

sobre los instrumentos de óptica aplicados a la fotografía, de la verdadera teoría del estereoscopio, y de fórmulas y datos recientes, Madrid, C. Bailly-Bailliere, 1861.

²³ CORTECERO, José María de, *Manual de fotografía y elementos de química aplicados á la fotografía: augmentado con varios metodos para hacer el algodón-pólvora y el colodion y con unos elementos de óptica*, Madrid, Libreria de Rosa y Bouret, 1862. La primera edición de su manual se publicó en 1851, pero en él no incluía el capítulo dedicado a los laboratorios y estudios fotográficos. Éste se incluyó en una nueva edición ampliada y actualizada diez años más tarde: VALICOURT, E. de, *Nouvel manuel complet de Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie Encyclopedique de Roret, 1862.

²⁴ DIAZ GINÉS, Angel, *Manual práctico de fotografía: Conteniendo todos los adelantos en colodion húmedo, seco: retratos de fondo perdido, sobre albumina, papel encerado húmedo, seco: foto-lito-zínco-grafía ampliaciones*, Madrid, Moya y Plaza, 1864.

²⁵ CAMPS, Alfredo, *Manual de fotografía teórico-práctica, ó la fotografía al alcance de todas las inteligencias*, Madrid, Antonio Florez, 1875.

²⁶ PICATOSTE Y RODRÍGUEZ, Felipe, *Manual de fotografía*, Madrid, Dir. y Administración, 1882.

²⁷ GARÓFANO, Rafael, *El Propagador y El Eco de la Fotografía. Publicaciones pioneras sobre fotografía en España, 1863-1864*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005.

²⁸ Hasta 1886, los artículos publicados en la *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* dedicados a la fotografía fueron, por orden de aparición: BLANQUART EVRARD, “Fotografía sobre papel-Formación instantánea de la imagen”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo I, artículo 103, 1 de enero de 1850; NIEPCE DE SAINT VICTOR, “Imágenes del sol y la luna, obtenidas sobre vidrio por medio de la fotografía”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo I, artículo 102, 1 de enero de 1850; REAL ACADEMIA, “Imágenes fotográficas obtenidas sobre papel por medio de una placa con albumina, y en corto espacio de tiempo por medio de una sustancia aceleratriz”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo I, artículo 104, 1 de enero de 1850; POU Y CAMPS, JUAN MARÍA, *Contrapeso que las Ciencias, y señaladamente la Química, ejercen con sus pasmosos adelantos sobre los males que afligen a la Humanidad. Discurso de Recepción y Contestación a un nuevo Académico*, leído el 27 de junio de 1852; TALBOT, Mr. , “Grabado fotográfico en acero”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Tomo III, nº 9, artículo 86, 1 de diciembre de 1853; REAL ACADEMIA, “El estereoscopio”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Tomo IV, nº 4, artículo 32, 1 de abril de 1854; MR. ROSCOE , “Sobre la medida de la acción química de la luz”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo VII, nº5, artículo 47, 1 de mayo de 1857; MR. GAUTIER, “Sobre algunas aplicaciones recientes de la fotografía a la Astronomía”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo VIII, nº6, artículo 49, 1 de junio de 1858; RODRÍGUEZ, Eduardo, Marqués del Socorro, *Adelantamiento de las Ciencias Físicas en el concepto de sus múltiples y variadas aplicaciones. Discurso de Recepción y Contestación a un nuevo Académico*, 28 de mayo de 1860; LAUSSEDAT, Mr.,” Informe sobre una Memoria acerca del uso de la fotografía en el levantamiento de planos, y especialmente en los reconocimientos militares”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo XI, nº 9, artículo 67, 1 de diciembre de 1861; A.T., “Aplicaciones de la fotografía al levantamiento de los planos topográficos”, en *Revista de Ciencias*, Tomo XIII. nº5, artículo 31, 1 de mayo de 1862; D.A.T., “Aplicaciones de la plancheta fotográfica”, en *Revista de Ciencias*, Tomo XIII. nº7, artículo 41, 1 de octubre de 1862; CORTAMBERT, JACOBS, LOURMAND, MALTE-BRUN Y D’ABBADIE,

“Informe acerca de la plancheta fotográfica de Mr. Augusto Chevallier”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, nº 3, tomo XIII, artículo 19, 1 de marzo de 1863; E.M.G.C., capitán, “Fotografía. Levantamiento de planos”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, nº 3, tomo XIII, artículo 21, 1 de marzo de 1863; LAMÉ, Mr. “Sobre la marcha que debe seguirse para descubrir el principio único verdaderamente universal de la naturaleza física”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, nº 6, Tomo XIII, artículo 44, 1 de junio de 1863; BREWSTER, Sir David, “Procedimiento para obtener fotografías transparentes de objetos opacos”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, nº5, tomo XVII, artículo 27, 1 de mayo de 1867; REAL ACADEMIA, “Método de Grüne para la decoración, por medio de la fotografía, del vidrio, porcelana, etc.”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo XVIII, nº 1, artículo 3, 1 de enero de 1868; MAGÍN BONET Y BONFILL, Eduardo Rodríguez, *De la constitución o formación del individuo o de la especie en Química. Discurso de Recepción y Contestación a un nuevo Académico*, Madrid, real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, leído el 1 de enero de 1868.

²⁹ Véase Capítulo 2.

³⁰ PATÉ, Jean Pierre Édouard, *Application de la photographie a la topographie militaire. Notice sur la planchette photographique de M. Ate Chevallier*, París, Librairie militaire, 1862.

³¹ CORTAMBERT, JACOBS, LOURMAND, MALTE-BRUN Y D'ABBADIE, “Informe acerca de la plancheta fotográfica de Mr. Augusto Chevallier”, en *Revista de Ciencias*, nº 3, tomo XIII, artículo 19, 1 de marzo de 1863.

³² VALDÉS, Nicolás, Noticia sobre la Plancheta fotográfica, en *Revista de Obras Públicas*, 1860, tomo I (5), págs. 56-59.

³³ CHEVALLIER, Auguste, “La fotografía aplicada al levantamiento de planos y nivelación”, en *Revista de obras Públicas*, 1865, 13, tomo 1 (9), págs.. 114-116.

³⁴ Archivo Historico de la Oficina de Patentes y Marcas (en adelante AHOPM), nº privilegio 3050.

³⁵ S.F., “La fotografía en azul de los planos y dibujos”, en *Revista de Obras Públicas. Boletín de Noticias y anuncios*, Madrid, 15 de agosto de 1886, 4ª serie, tomo 4º, núm. 15.

³⁶ “El Daguerrotipo”, en las ediciones de los días 8 y 15 de noviembre de 1839, *El Constitucional*, narra la realización del daguerrotipo con la máquina de Alabern y su posterior subasta.

³⁷ *El Guardia nacional*, 3 de diciembre de 1839, Barcelona, año 5º, nº 1427, pág. 2.

³⁸ Archivo General de Palacio, N° inventario 10197007. Sobre esta pieza véase la ficha n 2 del catálogo *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, pág. 36.

³⁹ MARTÍNEZ, Francisco Alonso, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Gerona, 2002.

⁴⁰ La Bibliothèque nationale de France conserva algunas de las de España de estos dos autores.

⁴¹ Su obra, junto a la de otros calotipistas ha sido rescatada por Lidia Ortiz Maqueda en su tesina de licenciatura.

⁴² Real Biblioteca, FOT/238.

⁴³ *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999 y ROTH, Ralf y DINHOBL, Günter, *Across the borders: financing the world's railways in the nineteenth and twentieth centuries*, Londres, Ashgate Publishing, 2008.

⁴⁴ S.F., “Progresos de Fotografía en España”, *La Esperanza*, 12 de octubre de 1858.

⁴⁵ GÓMEZ IRUELA, Antonio, “Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía”, en *Paperback*, n° 6, 2008.

⁴⁶ Dí a conocer este proyecto en el artículo “La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía”, en el catálogo de la exposición *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, págs. 259-276 y anexo pág. 208-209 y los dibujos del proyecto en el capítulo “La evolución técnica”, del *Manual de Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 677-716.

⁴⁷ Archivo de Villa de Madrid (en adelante AVM), 6-386-21.

⁴⁸ Véase I. Anexo documental personal, por Ana Gutiérrez en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, 2005.

⁴⁹ Archivo Histórico de Protocolos (en adelante AHP), protocolo n° 35712, notaría de Zacarías Alonso Caballero.

⁵⁰ *Ídem*, pág. 114.

⁵¹ MACAULEY, Anne, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale, Yale University Press, 1994.

⁵² SAÍZ GONZÁLEZ, J. Patricio, *Propiedad industrial y revolución liberal. Historia del sistema español de patentes (1859-1929)*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, Ministerio de Industria y Energía, 1995, pág. 38.

⁵³ SAÍZ GONZÁLEZ, J. Patricio, *Legislación Histórica sobre propiedad Industrial. España (1759-1929)*, Madrid, Oficina de Patentes y Marcas, Ministerio de Industria y Energía, 1996.

⁵⁴ “Ventajas e inconvenientes de los Privilegios de Invención, perfección e introducción”, en *Memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, Madrid, 1868, citado por J. Patricio Saíz González, *op. cit.*, pág. 116.

⁵⁵ SAÍZ GONZÁLEZ, J. Patricio, *Propiedad industrial y revolución liberal*, *op. cit.*, pág. 123.

⁵⁶ Véase anexo documental n° XX.

⁵⁷ AHOEPM, n° privilegio 1138.

⁵⁸ PERCY, Sholto, *An Illustrated Weekly Journal for Iron and Steel Manufacturers, Metallurgists, Mine Proprietors, Engineers, Shipbuilders, Scientists, Capitalists ...*, Volumen 60, Londres, Knight and Lacey, 1854, pág. 597.

⁵⁹ Véase Capítulo 6.

⁶⁰ AHOEPM, n° privilegio 1321 y 1474.

⁶¹ AHOEPM, n° privilegio 3026.

⁶² AHOEPM, n° de patente 2245.

⁶³ Véase la transcripción de la memoria de la patente de invención en el Volumen II, anexo documental n° 9.

⁶⁴ Dí a conocer esta patente en PÉREZ GALLARDO, Helena, “La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía”, en *El Grafoscopio. Un siglo de*

miradas al Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, págs.259-276 y anexo pág. 208-209.

⁶⁵ GONZÁLEZ, Antonio Jesús, “Joaquín Hernández de Tejada, la fotografía al servicio del orden”, en *Historia: “Galería de fotógrafos cordobeses (VIII)*, Noticias de Córdoba, n 56, 2012, pág. 68.

⁶⁶ AHOEPM, n° privilegio 4960.

⁶⁷ AHOEPM, n° privilegio 5513.

⁶⁸ SOBIESZEK, Robert A., “Sculpture as the Sumo f Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868”, en *Art Bulletin*, vol. 62, n° 4, 1980, págs. 617-630 y DROST, Wolfgang, “La Photosculpture entre art industriel et artisanat: la réussite de Francois Willème”, en *Gazette des Beaux-Arts*, v. 6, no. 106 (Octubre 1985) p. 113-29.

⁶⁹ AHOEPM, n° privilegio 2659.

⁷⁰ AHOEPM, n° privilegio 2280, “Procedimiento fotográfico con perfecta degradación de tintas” (1861), inscrito por Adolphe Fargier y Nicholas Charavet ; AHOEPM, n° privilegio 2658, “Procedimiento para obtener reproducciones fotográficas en toda escala e impresiones litográficas y tipográficas” (1863), por la Sociedad Española para la reproducción fotográfica; AHOEPM, n° privilegio 4203, “Procedimiento foto-litográfico” (1866), por Carlos Rafael Marechal; AHOEPM, n° privilegio 5744, “Procedimiento que permite obtener clichés tipográficos para reproducir fotos del natural o copia, con sus medias tintas” (1877), por Edmond Capron, Leon Duvivier y Noël Ponselle.

⁷¹ AHOEPM, n° privilegio 3043, “Procedimiento para retratar por medio de la fotografía en toda clase de tejidos de hilo” (1865), inscrito por Joaquín Sánchez Vasco, 11-01-1865; AHOEPM, n° privilegio 4129, “Procedimiento para obtener retratos fotográficos sobre papel esmalte o porcelana” (1866), por José Albiñana y Rubio y Eusebio Juliá y García; AHOEPM, n° privilegio 4162, “Sistema para hacer fotografía sobre papel llamado ‘porcelana’” (1866), por Carlos Monney y Carlos Mauzaise; AHOEPM, n° privilegio 4752, “Aplicación de las vistas estereocópicas a toda especie de cajas, bolsas, saquitos, tapas y cubiertas de paquetes, etc.” (1870), por Hipólito Fontaine; AHOEPM, n° privilegio 5808, “Método de trasladar los positivos de fotografía iluminadas al papel, vidrio, lienzo, o tabla, llamado oleo-fotografía” (1878), por Alfredo Truan y Luard.

⁷² AHOEPM, n° privilegio 2370.

⁷³ AHOEPM, n° privilegio 3050.

⁷⁴ Véase Capítulo 1.

⁷⁵ AHOEPM, n° privilegio 3068.

⁷⁶ AHOEPM, n° patente 46 y 150.

⁷⁷ AHOEPM, n° patente 3980.

⁷⁸ AHOEPM, n° patente 2609.

⁷⁹ AHOEPM, n° patente 4084.

⁸⁰ AHOEPM, n° patente 5583 y 6334.

⁸¹ CANO Pavón, José M, “El Real Instituto Industrial de Madrid (1850-1867): medios humanos y materiales”, en *LLULL. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 21, págs. 33-62.

⁸² AGA, legajo EC6092, inventario general de las herramientas pertenecientes a los suprimidos talleres del Real Instituto Industrial, 30 de junio de 1867. Citado en CANO PAVÓN, José M, “El Real Instituto Industrial de Madrid (1850-1867): medios humanos y materiales”, en *LLULL*, vol. 21, pág. 58.

⁸³ VELAMAZAN M Ángeles y AUSEJO, Elena, “Los planes de estudio en la Academia de Ingenieros del ejército de España en el siglo XIX”, en *LLULL. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 12, 1989, págs.. 415-453.

⁸⁴ Laurent realizaría varios retratos de la Familia Real y hasta 1868, año del destronamiento de Isabel II, llevaría en sus catálogos el título de Fotógrafo de S.M. la Reina.

⁸⁵ Archivo de la Real Academia. 16-39/1.

⁸⁶ CARRETE, Juan, “El Grabado clásico y la Academia”, en *El grabado en España, siglos XIX y XX*, Summa Artis, Historia General del Arte, Volumen 32, Madrid, espasa Calpe, pág. 197.

⁸⁷ Sobre las obras ilustradas en el siglo XIX, véase Félix BOIX, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles en el siglo XIX*, Madrid, 1931, pág. 54.

⁸⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 16-39/1.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real academia de San Fernando y de las bellas artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe v, hasta nuestros días*, Madrid, 1867, págs. 358- 362.

⁹² AGA, sección Educación, Legajo 6950, Caja 6932.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ S.F., “Sección de pintura. Dictámenes aprobados y acuerdos tomados en el primer trimestre de 1910”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año de 1910, tomo IV.

⁹⁵ BUENO PETISME, M^a Belén, *La enseñanza oficial de las artes gráficas en Zaragoza*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

⁹⁶ Véase “El renacimiento del arte industrial y la educación actual del artista”, en PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982.

CAPÍTULO 6.
LA ESPAÑA MONUMENTAL
DE CHARLES CLIFFORD Y JEAN LAURENT



CHARLES CLIFFORD, *Interior del Alcázar de Toledo*, 1859.

Paralelamente a la diversificación de los objetivos e intereses de los viajeros fotógrafos hacia nuestro país, éstos se ven potenciados gracias a la creación de un comercio de vistas por los principales estudios europeos, cuya atención por España impulsará, a su vez, la llegada de profesionales extranjeros y la tímida inclusión, en los repertorios de fotógrafos locales, de vistas de los principales monumentos y edificios emblemáticos de cada ciudad, siguiendo el modelo ya establecido por muchos de los fotógrafos que acabamos de tratar, para su comercialización entre el reducido grupo de

eruditos y viajeros románticos interesados en formar álbumes con los que después poder recrear los viajes realizados en sus salones particulares.

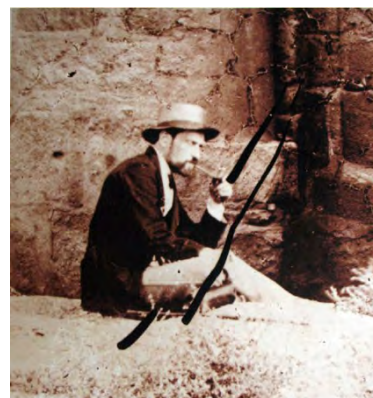
Esta práctica comenzó a decaer y fue sustituida con la introducción de la tarjeta postal a partir de la década de 1870, primero, y después con la llegada de la cámara Brownie de la firma Kodak en 1900, cuyo reclamo “usted apriete el dedo, nosotros hacemos el resto”, invitaba a la fotografía compulsiva.

El objetivo de nuestro trabajo es sentar las bases de la historia de la fotografía de arquitectura en España, sus motivaciones, formas y principales hitos para su construcción, teniendo en las figuras de Charles Clifford y Jean Laurent los mejores ejemplos de este desarrollo.

El incremento del número de fotógrafos y de su producción a partir de 1860, llegando a configurar fondos de cientos de vistas, hacen necesario un estudio e inventario particular e individual de cada uno de ellos en futuras tareas de investigación, que este trabajo no tiene como objetivo desarrollar, por lo que tras estudiar cómo Clifford y Laurent sentaron las bases iconográficas, formales y comerciales de la fotografía de arquitectura, citaremos brevemente quiénes fueron los principales autores que incluyeron fotografía de arquitectura de forma significativa –por número o calidad técnica-, en sus repertorios comerciales.

Charles Clifford destacará por su empeño en fotografiar los principales monumentos españoles y así rescatarlos para la memoria ante la desidia imperante en su conservación, tan sólo ocasionalmente superada en los casos de la Alhambra de Granada, San Vicente de Ávila, Monasterio de Yuste, Iglesia del Salvador de Sevilla, la ermita de Valme, o Covadonga, que tendrán en el duque de Montpensier a su principal protector. Además, el fotógrafo inglés, será la primera figura en abrir un estudio de calotipia en el que, además de retratar, realizará encargos para la Escuela de Arquitectura, para el ingeniero Lucio del Valle y para las reinas Victoria e Isabel II.

Otro fotógrafo extranjero, Jean Laurent, esta vez de origen francés, también se instalará en Madrid al mismo tiempo, aunque su éxito no llegaría sino con la desaparición de Clifford, del que



RETRATO DE JEAN LAURENT, *détalle de una de sus fotografías*, H.1865.

sería continuador en su labor de fotografiar los tesoros artísticos españoles y cuyo principal mérito radicaría en la apertura de las vías del comercio de la reproducción del arte peninsular, al modo que otros estudios europeos ya estaban realizando, como Alinari, Braun o Hanfstaengl. Para llevar a cabo esta labor contaría con varios ayudantes y corresponsales en cada provincia, por lo que aquí nos detendremos en el desarrollo de la firma fotográfica J. Laurent & Cía, sin entrar a analizar pormenorizadamente su trabajo en la reproducción de la arquitectura, debido al ingente volumen de imágenes que llegó a reunir y al ser dudosa la directa realización, en muchos casos por el propio Jean Laurent.

1. IMÁGENES PARA LA MEMORIA: LA FIGURA DE CHARLES CLIFFORD.

La figura de Charles Clifford fue dada a conocer por el célebre historiador de la fotografía Helmut Gernsheim en un artículo publicado en 1960¹, a propósito de la celebración de una muestra en la que se exhibía su colección en el museo de arte de la ciudad sueca de Gotemburgo. En la breve biografía que pudo realizar Gernsheim con los datos conocidos hasta entonces, comparaba el trabajo de Clifford con el de otros grandes nombres de la fotografía de arquitectura del momento, como Bisson, Baldus o MacPherson, particularmente por considerarle el único autor que había recorrido con su cámara la España del siglo XIX.

Desde la publicación de este artículo hasta ahora, algunas obras monográficas² y las labores de investigación en la construcción de historias de la fotografía locales³, han ido completando la biografía de este autor, aún con muchos enigmas por resolver sobre su figura. Aquí intentaremos reconstruir su biografía, añadiendo nuevos datos y, fundamentalmente, analizaremos su labor como fotógrafo de arquitecturas, labor a la que, sin duda, le ayudó su esposa Jane Clifford (1820¿?-1898¿?) que una vez viuda, continuó los trabajos del estudio, convirtiéndose en la primera fotógrafa profesional en nuestro país.

Entre los aspectos aún por clarificar en la biografía de Charles Clifford estaría el de su lugar de origen y fecha del nacimiento. Lee Fontanella la ha centrado en junio de 1820, en Newport, a partir de varios padrones de Madrid en los que estos datos no siempre

coincidían (unos indicaban 1819 y otros 1820). La labor de búsqueda en los registros civiles británicos de esta información, se complica ante la costumbre de utilizar sólo un apellido en las inscripciones civiles y lo común del nombre. La búsqueda en el registro civil de las actas de matrimonio⁴ reducían en gran medida el volumen de la documentación a revisar, y dio como resultado la aparición de un Charles Clifford, casado con Jane-Sarah Stratford, el 10 de abril de 1844, de profesión cuidador de caballos, como su padre, y que tenía 26 años en el momento del enlace. Esto indicaría que este “Charles Clifford” había nacido en 1818. La proximidad de las fechas y la coincidencia de nombres de los contrayentes con los de la pareja de fotógrafos, podrían corresponderse, pero creemos necesaria la prudencia ante la divergencia de los datos.

Fotógrafos y aeronautas

En cualquier caso, los Clifford llegaron a España en 1850 para realizar demostraciones en globo aerostático junto al aeronauta James Goulston (1801-1852) que no tendrían un buen final. Sobre este particular también se han formulado diversas hipótesis, confundiendo a Goulston, con el célebre arquitecto y aeronauta Alfred Guesdon (1808-1876), al creer errónea la identificación de los periodistas que narraron en la prensa de la época las ascensiones y al querer vincular el trabajo como fotógrafo de Clifford con la obra *L’Espagne a vol d’oiseau* (ca. 1855)⁵ de Guesdon⁶.

Sobre la confusión entre Goulston y Guesdon, debemos señalar que, aunque la prensa equivocaba con frecuencia la grafía de los nombres extranjeros, en ni una sola de las noticias en los diferentes periódicos del momento sobre las ascensiones, el nombre de Goulston apareció mal escrito. De hecho, los mismos periódicos que escribieron sobre las ascensiones, dieron cuenta del fallecimiento de Goulston en junio de 1852, identificándolo como el aeronauta que había venido a España con Clifford. Así, el 18 de junio de 1852, puede leerse en el periódico *La Esperanza* lo siguiente: “Dice el Galignani del 5: “El viernes pasado verificó una ascensión en los jardines de Cremornere en Manchester monsieur J. Goulston, en la que desgraciadamente pereció víctima de su arrojo.

Una inmensa multitud asistió á presenciar la ascensión. El globo, que había sido fabricado por el mismo Mr. Goulston llevaba una máquina de 10

pies de altura y 38 pies de diámetro, con una capacidad de 23,000 pies cúbicos de gas. A las siete en punto se hallaba ya preparado, y pocos momentos después el Sr. Goulston se lanzó con su globo en el espacio.

El tiempo estaba lluvioso, y á los dos minutos se le perdió de vista entre una oscura y densa niebla. Soplabá un viento muy fuerte de S. E., y el viajero aéreo tomó la dirección de Yorkshire. Al día siguiente se supo en Manchester que Mr. Goulston había caído sobre una cantera, en la que había quedado muerto. Se dice que cayó a las ocho y cuarto, pero no podemos dar mas detalles. Esta era su 51ª ascensión.

Este joven aereonauta es el mismo que, según recordarán nuestros lectores, trató de verificar hace algún tiempo en Madrid, en compañía del señor Clifford, una ascensión sobre un caballo, lo cual, después de inútiles esfuerzos, no se pudo conseguir.»⁷

Según las publicaciones especializadas en aeronáutica⁸, James Goulston tenía como nombre artístico Giuseppe Lunardini, que le hacía pasar por italiano, aunque fuera inglés. De profesión fabricante de paños, según el anuncio de su última ascensión, incluso le consideraron de origen español: *“Ascensión de un gran globo. En la tarde del miércoles, 2ª de junio, por Guiseppe Lunardini, el célebre aeronauta español, desde los Jardines de Cremorne, Londres, que se ha construido expresamente para esta ocasión un nuevo globo, y que se infla con gas producido en el mismo globo. Este ascenso, sin embargo, sólo se llevará a cabo en el caso de un tiempo favorable en el día anterior y el día anunciado, ante la imposibilidad de llenar el globo durante la lluvia. Y para hacer frente a esta incertidumbre, se verá, para los términos de admisión, que no se harán cargos adicionales en esta ocasión. El ascenso tendrá lugar a las siete”*.

Una vez corroborada la identidad de Goulston, la imposibilidad de realizar imágenes durante las ascensiones además, como vamos a ver, descartan la posible colaboración entre Guesdon y Clifford en la ilustración de la obra *L'Espagne au vol d'Oiseau*.

Los periódicos publicaron que Clifford y Goulston tenían previsto realizar un panorama de Madrid a vista de pájaro, utilizando “el daguerrotipo”⁹ que portaban: *“No podemos menos de recomendar al público el nuevo método de retratar al daguerrotipo invención de los célebres aeronautas Clifford y Goulston no solo por su esactitud y perfección sino por la sorprendente prontitud con que se hacen. Gusta el mas pequeño instante para fijar cualquier imagen en la lámina, lo cual es muy cómodo por la*

dificultad que hay de permanecer en una misma postura aunque sea por poco tiempo. Cualquiera que desee tener su retrato, entra en la casa (calle de Alcalá, num. 4º pral.) y al cuarto de hora sale con él en la mano puesto en su cuadro. Parece que si consiguen verificar las ascensiones que tienen proyectadas, piensan reproducir el panorama de Madrid á vista de pájaro^{10º}.

Tras varios días en los que se encontraron dificultades técnicas, como la falta de abastecimiento de gas¹¹, el primer intento de ascensión se anunció para el 12 de enero de 1851, en la plaza de toros de Madrid, formando parte de un festival de novillos: *“Habiendo obtenido el correspondiente permiso de la autoridad¹² los ingleses A. Goulston, C. Clifford y Mistress Clifford, su esposa, para verificar diferentes ascensiones aereostáticas, tendrá lugar la primera en la tarde del referido día, elevándose los tres en una barquilla pendiente de un magnifico globo henchido de gas, cuyas dimensiones son tan extraordinarias, que puede asegurarse que no le hay mayor en Europa.*

Con el objeto de amenizar la función ha dispuesto por su parte el empresa de la plaza de toros que se verifique también una corrida de novillos y toros de puntas antes de la ascensión, y también después si por cualquier incidente no pudiera verificarse, de manera que á tan variedad de los espectáculos que se ofrecen, se agrega la novedad de que el público vea a tres aeronautas fornidos en una frágil barquilla, contándose entre ellos a la animosa e interesante Mistress Clifford.

La función se coordinará del modo siguiente:

1º Dos toros embolados, que pícaren dos accionados y banderillearán otros dos metidos en cestos, siendo estoqueados por Gabriel Caballero.

2º Dos toros de punta el primero de la ganadería de don Manuel de la Torre y Rauri, vecino de esta Corte, con divisa encarnada y escarolada, y el segundo de don Justo Hernandez, de la misma vecindad (procedente de casa Jijona) con celeste y morada, que pírcarán Juan Juan Martínez y Juan Uceta, con otro picador de reserva; siendo estoqueados por el espada Isidro Santiago, á cuyo cargo estarán las correspondientes cuadrillas de banderilleros.

3º La grande ascensión aereostática por lls señores A. Goulston y C. Clifors y Mistress Clifors, su esposa, reunidos en una barquilla pendiente de un magnifico y colosal globo henchido de gas, que se hallará preparado en medio de la plaza antes de principiarse la función si fuese posible.

Advertencia. Deseoso el empresario de la Plaza de Toros, de que no se defrauden los intereses del público tendrá dispuesto para el caso de no verificarse la ascensión por cualquier incidente imprevisto, que continúe la función, lidiándose otros dos toros de puntas, que piquen los referidos Martínez y Uceta, estoqueando al primero el espada Isidro Santiago, y al segundo, el sobresaliente de espada José Muñoz, corriéndose de todos modos, verifíquese ó no la ascensión, y por fin de fiesta, el número novillos embolados que la autoridad disponga, para que el público pueda bajar é divertirse capeándolos á su arbitrio, escepto los ancianos y muchachos, a quienes se prohíbe para evitar desgracias”¹³.

Esta pormenorizada descripción de cómo se desarrollaría el evento, da idea del carácter de espectáculo, más que de ascensión científica de las pretensiones de los Clifford y Goulston.

Finalmente, ésta no pudo desarrollarse con éxito ya que “como la humedad era muy grande y la niebla muy densa, el espectáculo no tuvo lucimiento alguno. El globo se elevó, y á muy corta distancia se ocultó a la vista de los espectadores que en gran número había fuera de la puerta de Alcalá. La misma densidad de la atmósfera impidió también el que pudiese observarse con exactitud la dirección de los viajeros, y esta fue la causa de que, cuando á los tres cuartos de hora tocaron tierra entre los caminos de Vallecas y Alcalá, como a un cuarto de legua del retiro, no se presentara en aquel sitio persona alguna prestarles el socorro de que felizmente no necesitaron”¹⁴.

Realizaron un segundo intento también en la plaza de toros, esta vez con el propósito además de elevar un caballo vivo. De nuevo, la peripecia acabó casi en desgracia al elevarse con demasiada fuerza el globo y acabar aterrizando en Coslada, causando numerosos daños en



ASCENSIÓN DE CLIFFORD Y GOULSTON, publicado en *La Ilustración*.

las propiedades de los vecinos que, según las palabras de Clifford, *“sin la llegada del señor Bartolomé con dos soldados de caballería, no se qué hubiera sido de nosotros y de nuestro globo”*¹⁵.

Resultan evidentes las dificultades para la realización de ascensiones con éxito por lo que, además, pretender tomar fotografías hubiera resultado una labor ímproba. Vimos anteriormente ¹⁶ como las ascensiones en globo con cámaras fotográficas no se pusieron en práctica hasta 1858, por el famoso Félix Nadar, no sin dificultad, ya que la realización de este tipo de imágenes requería la utilización de un aparato de medio o gran formato que había que subir al globo y realizar las tomas en tiempos de exposición muy cortos para que en movimiento, la imagen pudiera fijarse con nitidez, algo difícil por entonces ya que tanto en calotipo como en negativo al colodión, las fotografías requerían de varios minutos de fijación estática, como ya ha sido señalado acertadamente por García Espuche y Corboz¹⁷. La técnica documentada que Guesdon utilizaba fue descrita en su necrológica por Charles Marjonneau: *“Con la ayuda de un plano geométrico de rigurosa exactitud, y que transformaba en perspectiva elevando mucho la línea del horizonte, el artista llegaba a trazar, en este tablero tan bien preparado, la elevación de las casas y de los monumentos de la ciudad, suponiendo que se encontraba en un globo, o en un punto muy elevado; esto le permitía adentrarse con la mirada en las calles, los jardines y los patios, y representar no sólo la vista principal y topográfica de una ciudad, sino también todos sus edificios y sus barrios. De ahí sus vistas denominadas caballerías o, mejor, llamadas a vista de pájaro”*¹⁸.

Algunos autores¹⁹ señalan que la vista panorámica de Toledo, realizada por Clifford en 1858, mediante la unión de dos imágenes, pudo ser realizada desde un globo por el alto punto de vista de la composición. Sin embargo, este mismo punto de vista fue también representado anteriormente en una litografía de David Roberts y en la fotografía de Eugène Sevaistre y, posteriormente, Jean Laurent escogería el mismo punto elevado para su panorámica de Toledo, no teniendo constancia que ninguno de ellos se sirviera del globo cautivo o aerostático alguno para realizar sus imágenes.

Para confirmar, además, el viaje conjunto de Clifford y Guesdon por España, se señala que nada se sabe del fotógrafo inglés durante

los años 1852 y 1853²⁰, cuando, como veremos, durante ese periodo se encontraba realizando una expedición con los alumnos de la Escuela de Arquitectura a Salamanca, también fotografió el palacio y los jardines de La Granja y además, viajó a Gran Bretaña. Por otra parte, como hemos visto, este tipo de experimentaciones eran todo un acontecimiento público por lo que de haberse producido en otras ciudades españolas, la prensa hubiera dado cuenta de ellas.

Por todo esto, respecto a esta cuestión, nuestras investigaciones nos llevan a la conclusión que la realización de fotografías aéreas en globo en nuestro país no pudieron realizarse antes de los primeros experimentos de Nadar y mucho menos en unas fechas tan tempranas, en las que Clifford utilizaba aún la técnica del calotipo con una cámara de gran formato que producía imágenes de 40x30 cm., cuya manipulación en un globo hacía imposible realizar con éxito una sola toma, tal y como hemos visto, además, fue el resultado de las ascensiones narradas en la prensa de la época.

Fotógrafo de la Escuela de Arquitectura

Esta faceta de aeronauta, sin embargo, sí nos explicaría la verdadera razón del viaje de Clifford a España y las motivaciones para instalar un estudio fotográfico en Madrid. Una de las aplicaciones que tuvo el uso del globo fueron las actividades de vigilancia y registro visual del territorio, incluyendo los campos de batalla como vimos en el caso de Nadar²¹, y varias de las cartas dirigidas por Clifford al duque de Montpensier, con el que tuvo una estrecha relación, confirman su carácter de informador de la corona británica. En pocos años, gracias a su habilidad fotográfica, Clifford entró a formar parte del selecto grupo de políticos e intelectuales de la corona española, alcanzando una situación privilegiada para poder llevar a cabo sus labores de espionaje. Con el tiempo se convirtió en fotógrafo oficial de la reina Isabel II, acompañándola en sus viajes a partir de 1859. También lo fue de la reina Victoria, principal mecenas de su trabajo y además, formaría parte de otros círculos políticos como el de Montpensier, el del general O'Donnell o el del propio Narváez, presidente del consejo de ministros, a cuya mesa estuvo invitado en varias ocasiones²².

El comienzo de la actividad fotográfica de Clifford en España se produjo en el mismo año de 1851 con la apertura de un estudio de “daguerrotipia en papel” en la Puerta del Sol, bajo la denominación de *Establecimiento inglés*, cuyo anuncio es un magnífico relato de las formas de trabajar en los primeros estudios fotográficos: “*Habiendo regresado de París y Londres, los señores Clifford y compañía, invitan al público á que examinen los grandes adelantos que en arte del daguerrotipo se han hecho, especialmente sobre papel.*”

Las muchas ventajas que tiene este último método les dispensa enumerarlas en el estrecho limite de un anuncio y solo dicen que los retratos en papel se asemejan á los demás grabados, tienen el brillo que los hechos en planchas, se conservan para siempre y de una prueba se sacan cuantas copias se desean. Ni las facciones ni los adornos experimentan alteracion alguna; en nada les perjudica el contacto y en uno mismo se colocan grupos de seis ó siete personas con una semejanza y parecido igual á sí estuviera cada una por separada.

También se responde en este establecimiento de que los retratos de papel ó de planchas sean en un tono iguales a las pruebas que hay de muestra en la puerta. Las horas de trabajo son todos los días de 10 a 2, para los de papel, y de 9 a 4 los de plancha.

*Por ultimo se dan lecciones en la misma casa y se venden cuantos ingredientes son necesarios especialmente el licor acelerativo que por sí mismos fabrican”*²³.

Un año más tarde se trasladaban al pasaje de Murga y Clifford presentaba un primer álbum a la reina Isabel II, *Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias...*,²⁴. El resultado de estas primeras fotografías oficiales no fue óptimo, ya que muchas de las arquitecturas efímeras representadas tuvieron que ser redibujadas a lápiz y silueteadas por estar escasamente reveladas en el papel.

Sin embargo, a pesar del fracaso artístico de este primer trabajo oficial, su constante mención en la prensa nos muestra la consideración que se tenía de su trabajo y por ello, el arquitecto Francisco Jareño, no dudó en contar con él para formar parte de la expedición a Salamanca, que los futuros arquitectos a su cargo debían realizar como parte de su formación académica “a uno de los puntos de España en que se contenga mayor número de monumentos notables”²⁵ y durante los cuales debían realizar



CHARLES CLIFFORD, *Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias, 1852.*

dibujos y vaciados en yeso que con el tiempo debían haber formado el Museo de Arquitectura.

En ese momento, además, la Escuela decide iniciar la publicación de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, para contrarrestar las diversas obras, de carácter más pintoresco que científico, que habían comenzado a publicarse por entonces (*Recuerdos y Bellezas de España*²⁶, *Álbum artístico de Toledo*²⁷, *España artística y monumental*²⁸, etc.) además de mostrar los avances pedagógicos iniciados por la Escuela, así como dar a conocer el verdadero estado de las principales joyas del patrimonio, siguiendo el modelo que años antes se había creado con la Commission des Monuments Historiques en Francia²⁹.

Jareño acababa de llegar de Roma, ciudad en la que al mismo tiempo la Escuela Romana de Fotografía desarrollaba su máxima actividad. Como vimos³⁰, un español vinculado al grupo de artistas pensionados en Roma, el príncipe de Anglona, formaba parte de este círculo de fotógrafos y un retrato del grupo, realizado por Caneva, muestra la relación entre todos ellos. Las imágenes de monumentos y lugares arqueológicos que realizaba la Escuela Romana habían comenzado a circular por Europa y arquitectos como Alfred Normand, también pensionado en Villa Médicis por entonces, se habían iniciado en la fotografía para utilizarla como fuente de documentación para sus proyectos de restauración. Por ello, no es de extrañar que Jareño, también quisiera familiarizar a los jóvenes arquitectos con esta nueva herramienta y para ello contó con Charles Clifford, el único fotógrafo de la capital con medios para realizar calotipos.



CHARLES CLIFFORD, *Interior del Patio de los Menores, Salamanca, 1853.*

De nuevo, la prensa volvía a dar noticia de esta expedición durante la primavera de 1853, resaltándose la calidad y el volumen de los trabajos llevados a cabo por el grupo, que llegó a exponerlos tanto en Salamanca, como en Madrid a su regreso: *“La expedición artística compuesta del ilustrado joven pensionado en Roma D. Francisco Jareño, de rnister Clifford, fotógrafo ingles, de un escultor de la real academia y de quince alumnos de la escuela de arquitectura, ha hecho trabajos inmensos en el corto intervalo de cuatro semanas. Mas de cincuenta dibujos de gran tamaño, treinta vistas fotográficas y multitud de vaciados en yeso prueban el entusiasmo y la perseverancia de los jóvenes artistas. Las autoridades y lo vecinos de la*

población han dispensado á los viajeros sus obsequios y atenciones. El arquitecto da Salamanca, Sr. Cafranga, y D. Vicente Lafuente, catedrático de esta universidad, les han proporcionado toda clase de noticias y auxilios. El domingo inmediato se abrirá exposición pública de los trabajos en el local que el señor gobernador designe.

Las expediciones artísticas, nuevas entre nosotros, se deben a la incansable actividad del director de la escuela de arquitectura, D. Narciso Pascual y Colomer, quien á fuerza de molestias y constancia ha conseguido que el gobierno destine una cantidad insignificante para empresas de tanta importancia como esta”³¹.

El conjunto de fotografías de Salamanca³² tuvo como principal objetivo la representación de detalles arquitectónicos de fachadas, puertas y ventanas de la Catedral Vieja y Nueva, de la Universidad y de la Iglesia del Santo Espíritu, así como de la célebre Torre del Gallo, que realizó en formato de 45x35 cm. Completaba la serie varias vistas panorámicas de la ciudad, también con un punto de vista elevado, como *La vista de la Clerecía y la Catedral*, que debió realizar subido a algún tejado de la ciudad. Todas las imágenes fueron tomadas en el exterior, debido a la complejidad de los tiempos de exposición en interiores, como vimos al estudiar trabajo de J.A. Lorent. Destacan, por su carácter testimonial, las dos imágenes de San Adrián, iglesia hoy desaparecida, en la que se encontraban enterrados algunos miembros de la familia de D.



CHARLES CLIFFORD,
Vista general de Salamanca, 1853.

Pedro de Anaya, mecenas del edificio, cuyos sepulcros aparecen en una de las fotografías.

Esta vinculación entre un fotógrafo y un arquitecto no volvería a producirse de forma tan estrecha y directa en el siglo XIX, si bien Jean Laurent colaboraría habitualmente con miembros de la Academia de Bellas Artes o del Museo del Prado, como veremos, aunque no recibiría encargos directos para la realización de fotografías de arquitectura, pero sí de pinturas, tapices y armaduras de las colecciones reales.

La creación de un álbum de arquitectura para la memoria

El seguimiento de los trabajos que le eran encargados a Clifford por parte de la prensa permite fechar con bastante exactitud cada una de las series de imágenes que realizó a lo largo de los diez años de actividad fotográfica en España, además de conocer el valor que se le otorgaba: *“cumple a nuestro deber mencionar en esta ocasión al célebre Mr. Clifford, en cuyas obras son conocidas y apreciadas tanto en España como en el extranjero. Su procedimiento sobre el papel es de lo mas perfecto que pueda concebirse, rivalizando sus magníficas negativas con las mejores que por el procedimiento sobre albúmina o colodión tiene dicho profesor. (...)”*³³.

También solía citarse el destino que tendrían muchos de sus álbumes y en este sentido, en una reseña a propósito de la expedición a Salamanca, llama nuestra atención que la presencia de Clifford se vinculara a un encargo de “una sociedad de Londres, a cuyo frente se encuentra la reina Victoria”³⁴ y no al proyecto de la Escuela de Arquitectura, algo que ocurría en otros proyectos del fotógrafo, lo que nos indicaría la constante vinculación a la corona británica de sus trabajos y su posible papel de informador.

En noviembre de 1853, Clifford fotografía los exteriores del Palacio de La Granja, sus fuentes y la Colegiata³⁵, realizando tres copias de cada una de ellas: una para la reina Isabel II, otra para la reina Victoria y otra para la emperatriz Eugenia. Durante este viaje, también tomaría varias fotografías del Alcázar de Segovia, el acueducto romano, la catedral y una panorámica de la ciudad. De entre todas ellas destacan las tomas de las fuentes en funcionamiento, cuya realización demostraba su gradual perfeccionamiento técnico.



CHARLES CLIFFORD,
La Granja, 1853.



CHARLES CLIFFORD,
La Granja, 1853.

Todo este conjunto, que continuaba siendo en gran formato, formaba parte ya de la materialización del proyecto de fotografiar los principales monumentos españoles que se había propuesto llevar a cabo.

El año de 1854 será clave en la evolución de este fotógrafo. El 3 de enero de ese año se abría la primera exposición de la Photographic Society de Londres y en ella Clifford expuso varias fotografías de Madrid, Segovia y Salamanca que, junto a las de Tenison de Toledo y Sevilla, completaban la representación sobre España en la muestra, elogiada en *The Art-Journal*³⁶.

A propósito de esta exposición, también *La Lumière*³⁷ consideraba su trabajo entre los mas destacados de la muestra y añadía que la propia reina de Inglaterra al contemplarlas las adquirió al momento. Clifford tenía intención de publicarlas, junto a las de Sevilla, que estaba realizando en esos momentos (primavera

de 1854). La estancia en Sevilla se prolongaría a lo largo de todo el año, ya que a principios de enero de 1855 regresa a la capital³⁸ con un conjunto de fotografías que incluían la reproducción de varios cuadros de Murillo y de otros pintores de la escuela sevillana, fruto del consabido interés por estas obras en el extranjero ³⁹ , especialmente en Inglaterra.

En enero de ese año, el fotógrafo inglés publicaba un anuncio de venta de sus cámaras⁴⁰, una para hacer retratos y otra de formato medio, o el canje por otra cámara de mayores dimensiones. Ese año de 1854 Lee Fontanella⁴¹ lo sitúa fotografiando la Guerra de Crimea, según una serie de imágenes atribuidas a Charles Clifford y conservadas en la George Eastman House, durante la cual afirma que aprendió la técnica del negativo de cristal bajo la influencia, directa o indirecta, de Roger Fenton (1819-1869)⁴², autor también especializado en fotografías de arquitectura y obras públicas⁴³. Pero según el catálogo de la exposición de la Photographic Society de 1854, Roger Fenton presentó un “retrato del Capitán Clifford, ayuda de campo del general Buller”, por lo que la firma de las fotografías conservadas en Rochester, aludían al capitán que sí estuvo presente en la guerra de Crimea y no al fotógrafo Charles Clifford.

No hay datos documentados de dónde pudo aprender la técnica del negativo de cristal al colodión, que comenzaría a utilizar sistemáticamente a partir de entonces, lo que sí sabemos es que a finales de 1853 y principios de 1854 viajó a Londres -donde este procedimiento ya se practicaba-, a prestar sus fotografías para la exposición de la Photographic Society, de la que Fenton era secretario honorario, y que al tiempo quería cambiar su equipo fotográfico para reunir el amplio conjunto de imágenes de monumentos célebres que se había propuesto elaborar, según citaban todos los medios que, por otra parte, le situaban en Sevilla durante el mes de abril de 1854 hasta enero del año siguiente.

La calidad y el número de las imágenes producidas durante ese viaje alcanzaron tal perfección que fue el momento en el que Clifford quiso materializar la idea de publicar un gran álbum monumental sobre España en Londres y París, bajo el patrocinio de la reina de Inglaterra y los emperadores franceses ⁴⁴ .



CHARLES CLIFFORD,
Catedral de Sevilla, 1854.



EDWARD K. TENISON,
Catedral de Sevilla, 1852.

Desgraciadamente, esta serie de fotografías no nos ha llegado completa, tan sólo algunas de la catedral, el ayuntamiento, el palacio episcopal, la casa de Pilatos, los Reales Alcázares y la plaza de san Francisco, cuyos puntos de vista coinciden con los de anteriores viajeros británicos por la capital hispalense, como Wheelhouse y Tenison, lo que corrobora la idea de la continuidad en la creación del imaginario de los principales monumentos españoles por los fotógrafos de mediados del siglo XIX.

Su trabajo comenzó a ser la referencia fotográfica sobre España en el extranjero y en la edición de 1855 de la célebre guía de Richard Ford, *A handbook for travellers in Spain* mencionaba su establecimiento de la calle de las Infantas como un lugar de

obligada parada si se querían adquirir “*vistas pintorescas y de las antigüedades españolas*”⁴⁵.

Ese mismo año, Clifford abrió la tipología fotográfica de las obras públicas⁴⁶, junto a Jean Laurent cuyo primer encargo sería precisamente el de fotografiar las principales carreteras, faros, puentes, vías y acueductos. Estos trabajos encargados por Lucio del Valle serán los más evidentes ejemplos de la colaboración entre fotografía, ingeniería y arquitectura en nuestro país.

Bajo el ministerio de Bravo Murillo, en los años centrales del siglo XIX, se vivió una de las etapas de mayor progreso en el campo de las comunicaciones y de las infraestructuras civiles que el escritor Pedro Antonio de Alarcón llegaría a calificar como los de la “Edad de Oro de las Obras Públicas”⁴⁷. El ingeniero Lucio del Valle (1815-1874)⁴⁸, constructor del tramo de las Cabrillas de la carretera Madrid-Valencia, del Canal de Isabel II y de la reforma de la Puerta del Sol, vio en la fotografía un poderoso aliado que podía documentar y además difundir la imagen de las grandes obras iniciadas en la España isabelina. Del tramo de la carretera Madrid-Valencia, mandó realizar una serie de daguerrotipos en 1849, de los que se conservan ocho en los archivos familiares del ingeniero.

Nombrado director de las obras del Canal de Isabel II en 1855, Clifford comenzaría a fotografiarlo durante ese año y los primeros



CHARLES CLIFFORD,
Canal de Isabel II, 1856.

meses de 1856 a lo largo de su tramo principal, entre la presa del Pontón de la Oliva hasta la Almenara del Obispo, reuniendo un conjunto del que hoy se conservan 41 imágenes⁴⁹ que constituyen un testimonio de primera mano de las técnicas de construcción del canal, sus túneles, puentes y acueductos, al mismo tiempo que Baldus realizaba el álbum *Chemin de fer du Nord. Ligne de Paris à Boulogne* por encargo del presidente de la compañía, el barón de Rothschild⁵⁰, que se lo regaló a la reina Victoria, y anticipándose una década a las fotografías de Durandelle en París⁵¹.

A partir de entonces, además, Clifford sistemáticamente realizaría al llegar a una nueva ciudad su vista desde las vías del tren, obedeciendo al espíritu del “Il faut être de son temps” que enarbolaban los pintores realistas, representando en fotografía esa nueva forma de mirar y contemplar el paisaje y la ciudad⁵².

Este no sería el último trabajo de Clifford dedicado a las obras públicas y en 1857 volvería a trabajar para Lucio del Valle documentando las obras de transformación de la Puerta del Sol mediante la composición de varias imágenes, tomadas desde una terraza elevada de la plaza (quizá desde su propio estudio), que darían como resultado una panorámica que incluía desde la calle de Preciados hasta la de Montera. Finalizadas las obras volvería a fotografiar este mismo enclave, en 1862, esta vez a ras del suelo, en la que ofrecía el aspecto limpio, moderno y amplio de la plaza tras la remodelación, en claro contraste con la imagen claustrofóbica en primer plano tomada en 1857.

Su celebridad como fotógrafo fue en aumento, por lo que comenzó a frecuentar ilustres amistades, como la del duque de Osuna, para quien realizaría un álbum dedicado al Capricho de la Alameda de Osuna en marzo de 1856. En esta serie realizó un ejercicio de depurada técnica a través de poéticas composiciones de la naturaleza que rodeaban el palacete donde mostró la esencia pintoresca de estos jardines de clara inspiración inglesa.

Además de fotógrafo de la España monumental del momento, debemos señalar que, en sus imágenes, Clifford también se aproximaba a las tendencias de la fotografía romántica, introduciendo en algunas composiciones personajes que simulan

aparecer de forma natural en la escena sin percatarse de la presencia de la cámara.

Mostrar los avances en los principales círculos profesionales y exposiciones que se organizaban era uno de los objetivos de cualquier fotógrafo profesional que se preciara en aquel momento y el centro de estas actividades se repartía entre Francia y Gran Bretaña. La mayor parte de 1856, Clifford lo dedicó a visitar Londres, Bruselas y, sobre todo, París, entre los meses de junio y diciembre y donde, según cuenta Lacan en *La Lumière*⁵³, dedicó todo su tiempo a la impresión de pruebas fotográficas de Sevilla y de Burgos. De esta última ciudad, sí se conserva un amplio conjunto en el que de nuevo centró su interés en el retrato de los detalles arquitectónicos de fachadas y puertas de la catedral, el arco de santa María y el monasterio de las Huelgas, entre las que destacan por su lograda composición y complicada ejecución, los interiores de la capilla del Contestable y el farol del cimborrio de la catedral.

En Bruselas participó en la exposición fotográfica de la Association pour l'Encouragement et le Développement des Arts Industriels, fuera de concurso, con unas imágenes que incluían un bajorrelieve y el Patio de los Leones de La Alhambra, la fachada de la iglesia de San Pablo en Valladolid, San Esteban de Salamanca, la fuente de Neptuno de Madrid, La Granja, el pórtico de la Catedral de Salamanca, la catedral de Segovia, el portal del palacio del Infantado Guadalajara, los jardines de la Plaza de Oriente en Madrid y, por último, dos reproducciones de cuadros modernos, *Toreros delante de la plaza de toros*, de Manuel Castellanos y *Quevedo leyendo sus composiciones ante la corte*, de autor desconocido. La aparición en la muestra de imágenes de Granada nos hace pensar que debió acercarse a visitarla y fotografiarla durante su larga estancia en Sevilla, en la primavera de 1854.

Lacan dedicaría varios artículos a esta exposición en *La Lumière*⁵⁴, siendo uno de ellos monográfico sobre el trabajo de Clifford, en el que elogiaba la obra “*de un aficionado inglés, que, por amor al arte, ha viajado por España durante tres años, y ha realizado obras maestras en fotografía*”. Las fotografías que citaba que había recopilado hasta entonces era de 400 y la motivación que le guiaba

era la de dar a conocer y preservar una riqueza monumental “*que el tiempo destruye cada día y la temeridad española hace caer piedra a piedra*”, antes de desaparecer, ya que entonces era poco conocida en Europa.



CHARLES CLIFFORD,
Puerta del Vino, La Alhambra, 1856.

El periodo artístico sobre el que Clifford fijó el objetivo de su cámara fue el de las obras levantadas en los siglos XIV, XV y XVI, épocas que según Lacan recordaban “*una edad gloriosa para el arte y los acontecimientos históricos de especial interés para Francia, Inglaterra y los Países Bajos*” y que comprendía los reinados de Enrique VIII, Francisco I, Carlos V y Felipe II.

La selección de motivos captados por la cámara del “aficionado inglés” tenía, por lo tanto, un componente histórico e ideológico

completamente nuevo sobre la visión de la arquitectura española, alejado de la hasta entonces primacía del orientalismo, convirtiéndose en el primer fotógrafo que amplió el repertorio de imágenes sobre el arte y la arquitectura españolas, ya que, junto a los principales monumentos de los siglos anteriormente citados, incluyó también la reproducción de pinturas de Murillo, Velázquez y Zurbarán, así como de esculturas de Gil de Siloé, Montañés, Gregorio Hernández, Juan de Arfe y Benvenuto Cellini, desgraciadamente hoy desaparecidas muchas de ellas.

Además, de interesarse por la conservación en la memoria de estos edificios históricos y ampliar el conocimiento de nuestro país más allá de la arquitectura nazarí, Clifford buscó el apoyo institucional escogiendo monumentos de claras reminiscencias gloriosas para la historia de las principales potencias europeas del momento, como eran Francia y Gran Bretaña, cuyos mandatarios aparecieron citados en varios de sus álbumes.

Su trabajo llamaba la atención por los edificios y monumentos fotografiados, nunca contemplados antes en el extranjero y, sobre todo, por el equilibrio que conseguía imprimir a sus imágenes a través del fuerte silueteado de los objetos fotografiados, pero que revelaba sin dar una fuerte tonalidad, al modo que sí hacían otros fotógrafos de arquitectura del momento, como Baldus, suavizando así, los contrastes, y dando lugar a ligeras composiciones fotográficas. La fascinación que causó su técnica entre los especialistas parisinos, le llevó a explicar sus fórmulas y procedimientos de preparación de las emulsiones del negativo y el positivo, en el mismo número de la *La Lumière*⁵⁵ en el que Lacan había hablado de la exposición de Bruselas.

A su regreso a Madrid, a principios de 1857, asistió a una velada celebrada en casa del Presidente del Consejo de Ministros, Ramón M. Navarez (1800-1868), de la que dio cuenta *El Clamor Público*, y donde a propósito de la presencia del fotógrafo se mencionaba su “reciente publicación en Londres de un álbum realizado bajo el patrocinio de la reina Victoria, con el título de *La Edad Media en España*”, que, sin duda, en realidad, se refería al mismo conjunto de vistas reseñadas por Lacan, confundiendo el periodista autor de la noticia, el arte del Renacimiento español objeto de la mayoría de las fotografías, con

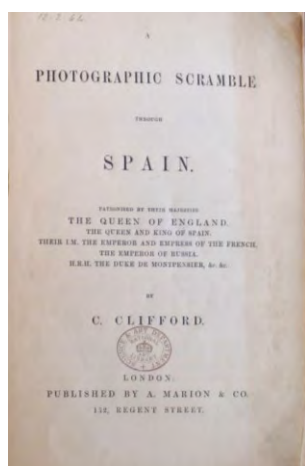
las de la Edad Media, por tener como característica nacional nuestro Renacimiento, enormes reminiscencias arquitectónicas del Gótico, como el profesor Víctor Nieto Alcaide ha señalado en varias ocasiones⁵⁶.

A finales de 1857, Clifford entró a formar parte de la recién creada Architectural Photographic Association⁵⁷, donde expondría junto a los Bisson, Baldus, MacPherson y otros célebres fotógrafos de arquitectura en su primera exposición celebrada en los primeros meses de 1858, en las galerías de Suffolk Street (Londres). Allí presentó 46 imágenes⁵⁸ cuyo inventario muestra cómo paulatinamente iba incrementando su fondo fotográfico, ya que aquí, junto a las ya conocidas de Segovia, Salamanca y Toledo, se unieron imágenes de Zamora, León, Granada, Sevilla y Madrid, además de mostrar algunas reproducciones de esculturas de Berruguete y Juan de Arfe.

La comercialización de las imágenes

De nuevo en Madrid, documentaría los trabajos de la Puerta del Sol, ya mencionados, y realizaría un álbum del Puente de Alcántara⁵⁹ con motivo de la restauración que acababa de finalizar el ingeniero Alejandro Millán, bajo la estricta vigilancia de la Academia de la Historia que le hizo enviar a la institución cada grapa romana sustituida en el puente. Al contemplar esta serie resulta evidente que los trabajos realizados por encargo de arquitectos e ingenieros habían educado su mirada hacia los detalles y las composiciones que sabía les eran de mayor utilidad, destacando dentro del conjunto las vistas panorámicas del puente tomadas, en la distancia y desde un punto de vista elevado.

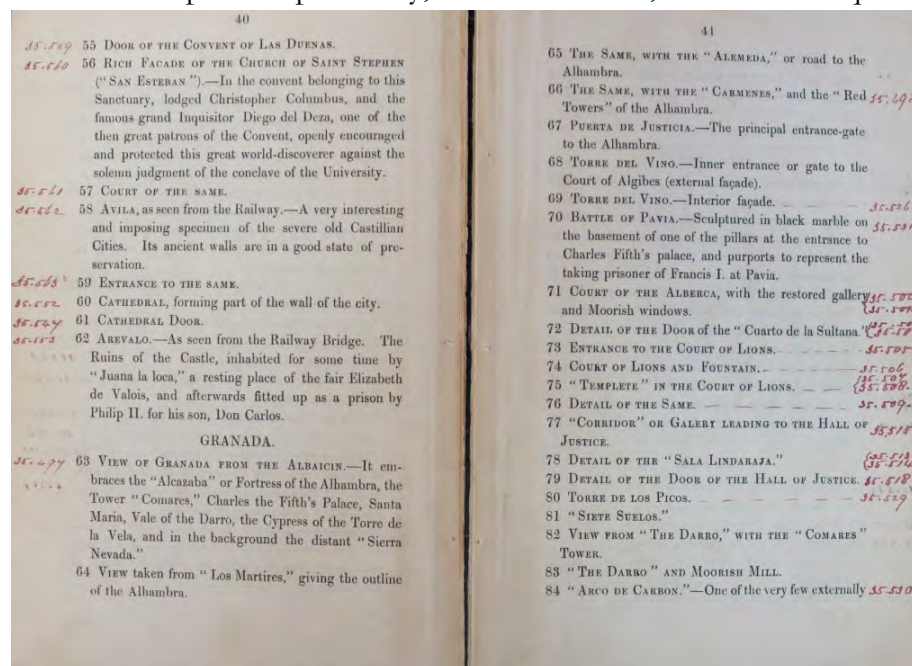
Conocido en toda Europa, Charles Clifford había conseguido reunir el más numeroso, original y relevante conjunto de imágenes de España realizado hasta entonces y, siguiendo la costumbre ya existente entonces entre los fotógrafos profesionales, decidió publicar un catálogo en forma de listado de sus obras, *A photographic Scramble through Spain*⁶⁰. En él sólo reunió una selección de 171 fotografías de entre el medio millar que había tomado, a la que acompañó con una larga introducción en la que invitaba al lector a emprender con él sus “peripecias fotográficas”, desmitificando leyendas de bandoleros, como la “del hecho de que



el sexo femenino lleve brillantes navajas de Toledo en sus ligas”, y haciendo valer la historia y el arte español.

Comenzaba el catálogo poniendo de relieve la naturaleza de su trabajo, que consistió en “seleccionar para su ilustración temas históricamente interesantes, y tales que sirvan de recuerdos de una época en que este reino, favorecido por la naturaleza, influía en los destinos de casi todo el mundo descubierto hasta entonces; recuerdos que, debido a los vaivenes políticos que ha sufrido el país, y que los sufre hasta hoy, y debido a una triste apatía y falta de interés por su conservación, vienen a ser cada día más escasos, hecho que es muy de lamentar, puesto que muchos de aquéllos servían de hitos en la corriente de acontecimientos históricos que influían en los destinos del globo como entonces lo conocíamos.”⁶¹

Al leer estas palabras recordamos las escritas, y ya citadas en este estudio, por D’Alambert en el discurso preliminar a *L’Encyclopédie*: “Que la Enciclopedia se convierta en un santuario donde los conocimientos de los hombres estén al abrigo de los tiempos y de las revoluciones”⁶² y las pronunciadas en asamblea de la Société française de Photographie “Una de las aplicaciones mas interesantes de la fotografía es la reproducción fiel e incontestable de los monumentos y documentos históricos o artísticos que el tiempo y las revoluciones finalmente terminarán por destruir”⁶³. Conservar, documentar y difundir fueron las principales misiones que cumplió la fotografía de arquitectura desde su nacimiento para intentar evitar su irreparable pérdida y, en este sentido, Clifford fue quien



CHARLES CLIFFORD,
Páginas del Scramble, ejemplar
conservado en el Victoria and Albert
Museum con anotaciones.

de una manera sistemática primero puso en práctica, a través de la fotografía esta concepción positivista de la historia.

El *Scramble* tuvo un primer proyecto manuscrito bajo el título de “Photographic ‘Souvenir’ of Spain. Temporary Index to Vol 1. and Vol. 2”, con 159 imágenes que Clifford envió a la reina Victoria para su aprobación, junto con la materialización del proyecto en forma de álbumes que con el mismo título le fue regalado a la reina en 1861⁶⁴ y en el que el fotógrafo hizo constar el patrocinio de la “Reina Victoria y su esposo, el príncipe consorte, de la Reina y el Rey de España, de los Emperadores de Francia, Rusia y Austria y del Duque de Montpensier”. Los dos álbumes incluían las fotografías de Madrid, Segovia, Valladolid, Medina del Campo, Zamora, León, Oviedo, Yuste, Salamanca, Granada, Alcántara, Toledo, Burgos, Córdoba, Málaga, Gibraltar, Sevilla, Zaragoza, Lérida, Tarragona, Elche Barcelona, Montserrat y El Escorial que había realizado hasta 1860.

Entre los álbumes de la propuesta enviada a la reina Victoria y el inventario publicado en *A Photographic Scramble through Spain*, existen algunas diferencias en cuanto a la selección de imágenes y su número, siendo el *Scramble* mayor en 12 imágenes. Entre las que no aparecieron en los álbumes de la reina Victoria se encuentra la Puerta de Alcalá, el Congreso de los Diputados, la torre del reloj de la Catedral de León, la iglesia de san Juan de los Reyes, Las Huelgas, el Ayuntamiento de Sevilla y varios detalles del Alcázar.

Los dos últimos años de su vida, Clifford formó parte de la comitiva que acompañaba a la reina Isabel II en algunos de sus viajes por la Península, que estaban cargados de un aparatoso ceremonial fruto del carácter propagandístico que tenían. Sus imágenes serían ilustración de las posteriores publicaciones que a modo de diario de las diferentes jornadas del viaje, eruditos como Juan de Dios de Rada y Delgado (1827-1901)⁶⁵ y Francisco María Tubino (1833-1888)⁶⁶ adornaban con sus conocimientos históricos y artísticos.

También algunas de sus obras servirían para la ilustración de libros extranjeros sobre España, como el *Autum Tour in Spain* (1860)⁶⁷, del reverendo Richard Roberts, que incluyó las imágenes del Balcón de Yuste, La Giralda, los Reales Alcázares, el interior de

la Mezquita de Córdoba y el Patio de los Leones de La Alhambra y algunos de sus puntos de vista y encuadres los tomaría Gustave Doré para ilustrar la obra de Davillier, *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*⁶⁸.

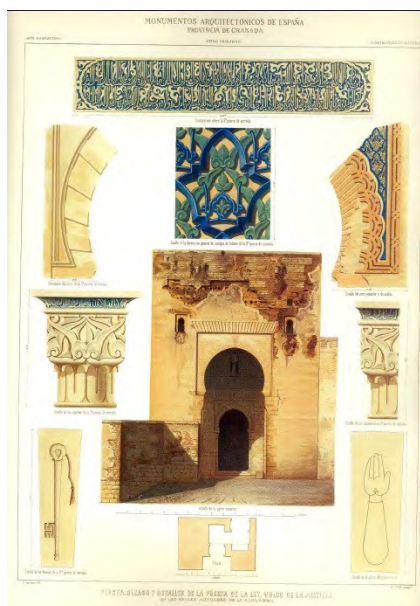
El Álbum Monumental de España

La última empresa de Charles Clifford, que no vería materializada, fue la publicación del *Álbum Monumental de España* (1863-69)⁶⁹, culminación del gran proyecto que se propuso realizar desde su llegada a nuestro país.

Obra inadvertida para la bibliografía, el *Álbum Monumental de España* se componía de cinco volúmenes con fascículos que incluían una fotografía original a la que se acompañaba un texto explicativo del edificio fotografiado y que se adquiría por suscripción. El primero constaba de 61 fascículos, con monumentos de Madrid, Toledo, Guadalajara, Salamanca, Mérida, Alcántara, Ávila y Valladolid. El segundo, de 59 fascículos, incluía Granada, Sevilla, Málaga, Murcia, Zaragoza y Tarragona. El tercero, de 43, recogía los de Barcelona, Montserrat, Burgos y León. El cuarto, de 59 fascículos, contaba con los castillos de Coca, Cuéllar y Castelnuevo, y los principales monumentos de Segovia, La Granja, Riofrío y El Escorial. Un último tomo, a modo de apéndice, con 62 entregas, según se advertía a los suscriptores, “*contenía, en clase de adición o complemento, algunas otras vistas o trasuntos de importantes edificaciones arquitectónicas correspondientes a los mismos lugares que ya hemos recorrido, y de que no pudimos ocuparnos entonces por causas ajenas a nuestra voluntad*”. Las imágenes de este quinto volumen representaban Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Salamanca, Mérida, Zamora, Toro, Ávila, Santander, Vitoria, Valencia y Jérez. De inferior calidad que las aparecidas en los tomos anteriores, en éste se incluyeron fotografías de Clifford, junto con otras de Jean Laurent y Rafael Garzón.

Esta obra, tuvo, sin duda, como referencia, la obra patrocinada por la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, *Monumentos Arquitectónicos de España*⁷⁰, que había comenzado a editarse en 1859 y cuyo germen se había gestado en torno a los dibujos producidos por los alumnos de la Escuela de Arquitectura en los viajes de





Páginas dedicadas a La Alhambra de la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, 1859-1882.

estudios por Toledo y Salamanca, en cuya expedición participó Clifford.

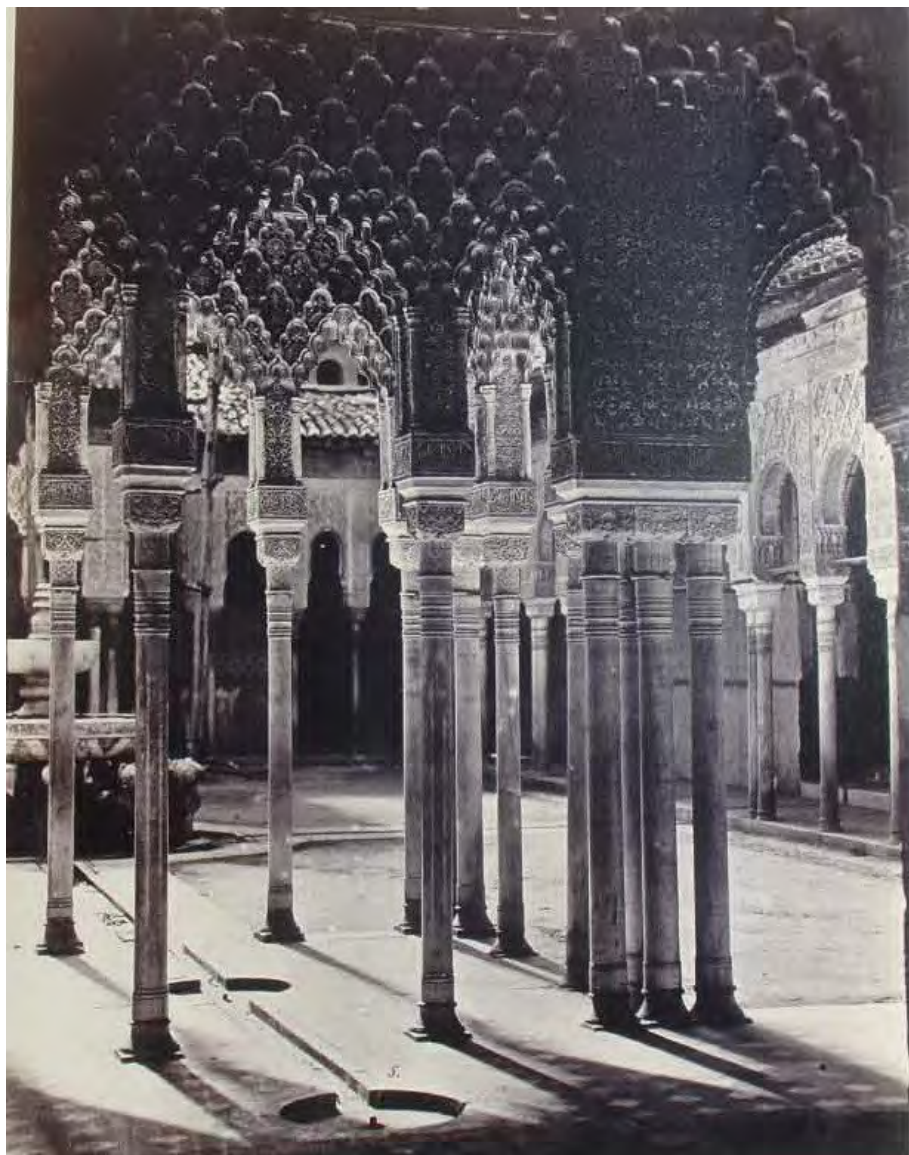
Arquitectos, arqueólogos, dibujantes, litógrafos y grabadores formaron parte de este titánico proyecto, al que se unió también la fotografía, de la mano de un desconocido, Eduardo García, al que llegaron a pensionar en Francia para que perfeccionara las técnicas del daguerrotipo y cuyas labores finales fueron, fundamentalmente, las de facilitar documentalmente con sus imágenes la labor de los dibujantes, no contemplándose la posibilidad de incluir fotografías litografiadas en la publicación.

De nuevo, Francisco Jareño intervendría para guiar estos trabajos fotográficos indicando que sólo debían tomarse detalles y no vistas generales, sin duda recomendación fruto de ver los resultados de Clifford durante el viaje a Salamanca, donde su trabajo destacó precisamente por la calidad en los detalles, siendo menos efectivas las vistas generales, sobre todo, por los condicionantes técnicos de la cámara y los objetivos, comunes a todos los fotógrafos del momento.

Tras varias vicisitudes, *Monumentos arquitectónicos de España* se compuso de 30 fascículos, con 281 estampas, de las cuales 147 no tuvieron texto explicativo, finalizando su publicación en 1882.

Por su parte, el *Álbum Monumental de España* se proponía, según se afirmaba en la dedicatoria de la obra al duque de Sesto (1793-1866), por entonces alcalde de Madrid, “*publicar las principales fotografías que nos ha dejado D.C.Clifford, y otras de los monumentos arquitectónicos de la Península, más notables por grandeza, por sus recuerdos y sobre todo, por su importancia en la historia del arte*”. El proyecto pronto fue acogido por la reina Isabel II, que se suscribió a 8 ejemplares y con otros dos también su esposo Francisco de Asís, además de impulsar la obra mediante una Real Orden de 4 de diciembre de 1863, por la cual recomendaba la suscripción de gobernadores civiles y ayuntamientos.

A pesar de la protección real, de la obra completa, sin embargo, sólo existe un ejemplar de los cinco volúmenes en la Hispanic Society de Nueva York, que perteneció al duque de Montpensier. La Biblioteca de Palacio conserva los cuatro primeros volúmenes completos⁷¹ y es precisamente gracias a la documentación de esta



CHARLES CLIFFORD,
Pátio de los Leones de La Alhambra de Granada, 1859.

biblioteca a propósito de los fascículos del último volumen que tenemos algunos datos de esta obra. Según consta en sus archivos, en diciembre de 1863, el Bibliotecario Mayor de Palacio, Manuel Carnicero, recibía la petición⁷² de trasladar a José Sala y Sardá, su editor, la suscripción de 8 ejemplares del *Álbum Monumental de España*. Sala y Sardá era al tiempo también autor del *Tesoro de la Escultura: colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él*⁷³, cuyo prólogo realizó Manuel Ossorio y Bernard (1839-1904).

En noviembre de 1868, con la reina ya en el exilio, Carnicero suscribió un informe, a petición del jefe de la administración, en el que manifestaba su oposición a continuar la suscripción al *Álbum*, debido a que su tiempo de edición podía prolongarse en el tiempo y sobre todo porque “estas obras fotográficas van desmereciendo a los pocos

*años de su existencia, porque progresivamente desaparecen los detalles, hasta quedar reducidas a las tintas mas oscuras, lo cual nunca sucede ni al grabado, ni a la litografía*⁷⁴. Vemos de nuevo, la eterna comparación entre fotografía y grabado que aún subyacía y destaca la presunción que realiza Carnicero acerca de la poca estabilidad de las imágenes, muy posiblemente por tener como referencia el primer álbum que Clifford realizó para la reina y que también conservaba un ejemplar la Real Biblioteca, *Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias...*, además de la evidente inferior calidad de las fotografías que formaban parte del quinto volumen, ya editado por la viuda de Sala y Sardá y sin la presencia de Clifford para controlar el revelado de sus copias.

En enero de 1863 fallecía Charles Clifford, dejando al frente de su estudio a su esposa Jane, cuyas únicas obras conocidas son la copia fotográfica de las piezas de la Armería Real y el Tesoro del Delfín, que el Victoria and Albert le encargaría, con la intención, por parte del museo londinense, de ofrecer un canje de piezas al museo del Prado⁷⁵.

El impulso dado por Charles Clifford a la imagen fotográfica monumental de nuestro país, sobre todo en Gran Bretaña, sirvió para que la mirada hacia nuestra arquitectura se ampliara a otros horizontes mas allá de la nazarí y comenzara a descubrirse visualmente la fuerza y particularidad de la renacentista. Su especial forma de componer las imágenes, si interés por servir a la memoria, su aparente naturalidad en incluir personajes al modo de las estampas románticas, la maestría técnica que llegó a alcanzar en la práctica del colodión, son las cualidades que le convierten, sin ninguna duda, en el maestro de la fotografía española del siglo XIX.

2. JEAN LAURENT Y EL COMERCIO FOTOGRAFICO EN ESPAÑA.

Los pasos iniciados por Clifford fueron continuados y ampliados a gran escala por Jean Laurent (1816-1886). Las bases para la creación de un comercio de vistas fotográficas habían sido sentadas por el fotógrafo inglés y apoyadas por la sucesiva apertura de otros estudios locales que, tímidamente, habían comenzado a incluir en sus repertorios fotografías urbanas y de los principales

monumentos de su ciudad. Laurent, conocedor del auge económico de otras firmas fotográficas europeas, como Alinari o Braun, se propuso imitar su modelo e incluso llegar a superarlo llegando a realizar más de 6.000 imágenes dedicadas a los monumentos y colecciones artísticas de nuestro país⁷⁶, labor que sin duda realizó con la ayuda de corresponsales y con la adquisición de negativos de otros estudios fotográficos.



De cartonero a fotógrafo

Reconstruir la biografía de Laurent, a la que hemos dedicado una buena parte de nuestras investigaciones⁷⁷, ha sido casi una labor detectivesca y compleja dado que, aunque se conserva un importante conjunto de sus negativos originales - adquirido por el Ministerio de Educación y Cultura en 1975 y ubicado en el actual Instituto del Patrimonio Cultural de España en 1981-, no ocurre lo mismo con la documentación relativa a su vida y su empresa comercial repartida entre archivos históricos, registros personales, catálogos de venta o artículos de prensa, que son los que han ayudado en la elaboración de su biografía⁷⁸.

La personalidad de J. Laurent se encuentra ineludiblemente unida a su origen francés y, en consecuencia, su trayectoria estará vinculada al papel que la fotografía y los fotógrafos tuvieron en



J. LAURENT, *Aplicación de la fotografía a los abanicos*, 1859.

aquel país, reproduciendo en sus pasos los mismos roles y actitudes de sus colegas parisinos.

Jean Bautiste Laurent y Minier nació en Garchizy⁷⁹, un pequeño pueblo del centro de Francia, cerca de Nevers, en 1816. Ya en su temprano testamento⁸⁰ (1858), formalizado al año de casarse con Amalia Dailleneg, manifiesta ser súbdito francés y no querer perder jamás tal condición⁸¹. Era hijo de un longevo Jean Laurent⁸², que tenía 75 años cuando él nació, y de Claudia Minier. La herencia de su padre fue la que le ayudó a abrir su negocio de cartonería y, posteriormente, el de fotografía, oficio que muy probablemente aprendiera en nuestro país. Pero antes de adentrarnos en su trabajo fotográfico, debe situarse su aparición en la Villa y Corte a mediados del siglo XIX. Su primer contacto con España fue con motivo de la Exposición Industrial de Madrid (1845), donde obtuvo una medalla por la producción de papeles labrados, cajas y objetos de cartón. Tres años más tarde aparecería tanto en el empadronamiento de Madrid de 1848, como en el registro de la Embajada de Francia un año más tarde. Su domicilio se encontraba en la calle del Olivo, 5 (tienda), descrito como fabricante de *papier marbre* (papeles jaspeados), siendo su último domicilio conocido en Nevers⁸³, lo que indica que emigró directamente desde su ciudad natal a Madrid. Por la fabricación de este tipo de papeles también obtendría una medalla de plata en la Exposición Industrial de 1850.

A lo largo de su carrera firma diversos poderes en la Embajada de Francia en Madrid, inscribe una patente en París y enviará diversos ejemplares de su trabajo a la Société française de Photographie, así como mantendrá dos establecimientos comerciales en la capital francesa y, sin embargo, nunca más volverá a Francia, a pesar de haber sido un viajero infatigable por nuestra Península, que le llevaría a reunir el mayor fondo fotográfico artístico y monumental de nuestro país. Algún impedimento debió existir para tal viaje. Según una carta emitida desde la Secretaría de Estado en Palacio⁸⁴, en 1849 se negó la extradición, entre otros, de “Juan Laurent”, al considerarse que dentro de los convenios de extradición entre España y Francia, el delito de deserción no estaba incluido.

En el año de 1848, Francia vive inmersa en una continua lucha de clases y con grandes diferencias entre la situación de la capital y los distintos departamentos donde vivía una burguesía próspera. Se producían continuos alistamientos por parte del ejército y el índice de desertiones era cuantioso, situación que corrobora la citada carta. Aunque sin más descripción que el nombre, es aventurado asegurar que se trate del mismo Laurent⁸⁵, pero lo cierto es que ésta podría ser la razón por la que no volviera a pisar suelo francés.

El Madrid de 1850 que Laurent había escogido para instalarse salía también de un período revolucionario y se recomponía de la guerra de 1839 con el ánimo fortalecido para poder despegar económicamente, como bien describe Pedro Felipe Monlau, introductor intelectual del daguerrotipo en España como vimos⁸⁶, en *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías* (1850): “No obstante la gravedad de los acontecimientos que se han venido sucediendo desde la terminación de la guerra civil en 1839, Madrid ha seguido mejorando en su parte material, prosperando en su comercio, y adelantando en la industria. El impulso está dado, y muy terribles y poderosos deberían ser los sucesos para que sufocasen, ni siquiera menoscabasen, el espíritu de mejora y de progreso que con placer vemos arraigado ya en todas las clases, y que se manifiesta en todos los ramos”.⁸⁷

Una capital que, como añade Monlau, además de buscar la prosperidad, quería potenciar la industrialización nacional: “Ciertamente no es Madrid un centro de producción material o manufacturera, como lo son París, Londres, Viena, Bruselas y otras cortes europeas: la escasez de aguas y de combustibles, y sobre todo la falta de vías de comunicación rápida, segura y múltiple, son las causas principales de esta diferencia bajo muchos concepto desfavorable a la corte de España. Esperemos no obstante que se irán venciendo con la celeridad posible esos obstáculos capitales; y que a la vuelta de algunos años, establecido además el Museo Industrial que ha concebido el Gobierno, y verificándose sin interrupciones las Exposiciones Industriales trienales (el 1º de noviembre se abrirá la correspondiente al presente año de 1850), emularemos hasta donde sea dable el brillante estado de la industria en las primeras capitales de Europa.”⁸⁸

Tanto Clifford como Laurent llegaron a un país que buscaba el progreso, que se había convertido en un lugar obligado de viajeros en busca de emociones y que, al igual que en el XVIII, compraría

obras de arte, objetos, recuerdos e imágenes que llenaran sus baúles. Al tiempo, la fotografía perfeccionaba su técnica para poder agilizar los tiempos de exposición, la movilidad y la definición de la imagen, avances que llegarían con la invención del colodión húmedo en 1851 por Scott Archer.

El mismo año en que apareció el colodión, Laurent abrió su negocio de cajas, cartones y papeles jaspeados por los que había sido premiado y que seguiría siendo de su propiedad hasta 1857, cuando su negocio de fotografía comenzó a ser rentable. A lo largo del tiempo, los rastros documentales de su actividad comercial permiten definir a Laurent como un hombre emprendedor y defensor de aquellos intereses que hicieran de su negocio algo especial y destacado por encima de los demás. Al poco tiempo de abrir su tienda, solicitó a Bravo Murillo, Director General de Aduanas, que no se permitiera la importación de cajas realizadas en Francia, adornadas con pasamanería con menos de un 50 por ciento de seda “o con cuales quiera otros adornos que, según las leyes, no estén admitidos a comercio”⁸⁹. En esta petición aparecía como fabricante de cajas para dulces, lo que le pone en directa relación con la que llegaría a ser su esposa y cuyo primer marido Pablo Dosch, tenía una pastelería en el mismo domicilio de la calle del Olivo donde el registro de la Embajada de Francia le sitúa viviendo en 1848.

La razón por la cual Laurent decide abrir un establecimiento de fotografía y se adiestra en ella es aún una cuestión desconocida, si bien no extraña que siguiendo su espíritu innovador y el auge que la fotografía tenía en toda Europa en ese momento escogiera este tipo de negocio. El hecho de ubicar su establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, ha sido razón para que Lee Fontanella afirme que Laurent pudiera haber aprendido el oficio con Clifford, que también tuvo su estudio en ese edificio.

Laurent y el progreso fotográfico

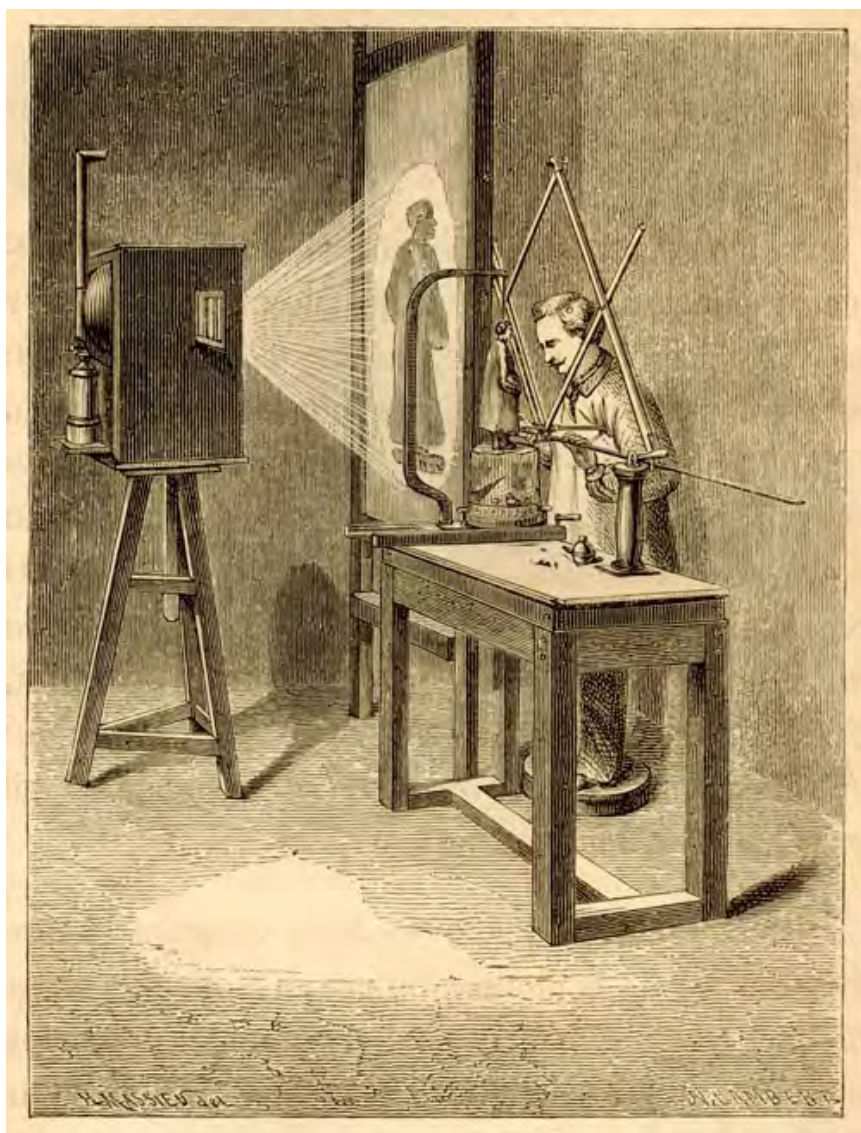
La primera referencia de la vinculación de Laurent con la fotografía nos lleva a una de sus facetas más innovadoras: las patentes. A mediados de 1855 solicita el Privilegio de Invención para un “procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas y cuadros de todas clases ejecutados por aparatos fotográficos”⁹⁰,

que perfecciona un año más tarde⁹¹, donde aparece como fotógrafo con establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, 39. En 1863, pediría otro Privilegio de Invención, para aplicar la fotografía a los abanicos⁹² -de los que aún se conserva algún ejemplar en el Museo Provincial de Ávila-, que también patentaría dos años más tarde en Francia⁹³. Además, Laurent colaboró en la realización de las fotoesculturas⁹⁴ que François Willème (1830-1905)⁹⁵ hizo de la Familia Real española en 1865. Este procedimiento consistía en realizar varias fotografías simultáneas desde distintos puntos de vista pero al mismo nivel y cuyo resultado era la fotografía del busto escultórico de la persona retratada.

Este tipo de innovaciones y juegos ópticos representaban bien el matrimonio entre arte e industria del que tanto recelaba



J. LAURENT, *Ejemplos de Foto-Escultura*



Baudelaire y que, por otra parte, atraían a un público entusiasmado con cualquier innovación que le hacía decantarse por uno u otro estudio. Consciente de ello, Laurent estaría muy atento a las innovaciones técnicas que se presentaban en París, como éste de la fotoescultura, e incluso contrató en varias ocasiones a artistas franceses que hicieron las delicias del público madrileño⁹⁶. En 1859, *La Iberia* alaba la exposición de fotografía y miniaturas en el estudio de la carrera de San Jerónimo, para cuya realización mencionaba que Laurent había contratado a un miniaturista de París: *“Está llamando justamente la atención la magnífica colección de retratos en fotografía y miniatura que ha expuesto, en la carrera de san jerónimo, el señor Laurent. Este acreditado fotógrafo ha vuelto a contratar a Mr. Gaumain, célebre miniaturista de París, que tan buenos recuerdos dejó en Madrid el año pasado, ilustrando las pruebas del señor Laurent. Las nuevas pruebas que tiene expuestas dicho señor y que han sido, en su mayor parte, pintados por Mr. Gaumain, no dejan nada que desear, y pueden considerarse como las primeras en fotografía y miniatura”*.⁹⁷

Laurent es ya un fotógrafo conocido a finales de los cincuenta en Madrid y la prensa se hace eco constante de su trabajo. *La Iberia* menciona las fotografías que está realizando de la escultura de Juan Álvarez de Mendizábal: *“Ya se han sacado algunas pruebas por el fotógrafo Laurent, quien se propone obtener otras mejores luego que obtenga de la comisión correspondiente el necesario permiso para trasladar la obra del seños grajera a otro lugar más adecuado para las obras de esta especie. Aconsejamos a La Regeneración y La Esperanza que compren unas cuantas docenas para adornar su redacción; con eso de civilizarán algo.”* Y más adelante, se vuelve a hacer referencia al álbum con las fotografías de Laurent que la empresa de ferrocarriles de Madrid a Alicante regala a la reina Isabel II. Al igual que Clifford, trabajará para la Real Casa a partir de 1859, siendo por entonces el retrato su principal reclamo publicitario según se desprende del encabezado de una de las facturas enviadas a la Intendencia de Palacio⁹⁸: *“J. Laurent. Reproducciones de todas clases y retratos todos los días excepto los festivos además, poseen retratos de la Familia Real, así como la colección de los personajes más célebres de España”*.

La aparición de la albúmina y de la *carte de visite*, inventada por Disderi (1819-1889)⁹⁹ en 1854, que supondría dotar de carácter industrial al retrato, multiplicaron por nueve los estudios de

fotografía en ciudades como París o Londres en apenas veinte años. La historia de los estudios es además la historia social de una época, de sus fotógrafos, artistas, de la imagen de la ciudad, de la sociedad y de los valores que se expandieron a lo largo del siglo XIX y que con la invención de la fotografía iniciaron un empuje en la segunda mitad del siglo: la fotografía representaba objetividad, rapidez, reproductibilidad y además, un bajo coste lo que sin duda determinaría su carácter popular. Y es precisamente a través de los álbumes fotográficos que han llegado hasta nosotros como podemos determinar quienes fueron los personajes relevantes de aquella época, además de reconocer los lugares y monumentos de la preferencia de la sociedad del XIX, aportando no sólo datos útiles para la historia social, sino también para la propia historia del arte. Laurent destacará en la práctica tanto del retrato¹⁰⁰ como en la documentación de la España industrial y romántica.

París, como hemos visto, fue capital de la fotografía sobre las demás, por ser el lugar de su invención y por acumular un gran número de profesionales en torno a ella, además de las manufacturas necesarias para su realización. Allí se encontraba la Société française de Photographie, templo al que todo profesional debía acudir en busca de reconocimiento. A ella se remitían nuevos procedimientos técnicos para ser evaluados y por ello allí se dirigirá Laurent en diversas ocasiones a lo largo de su vida¹⁰¹.

PAPERS POSITIFS DE LA SOCIÉTÉ DE LEPTOGRAPHIE.

Adm^{on} et Usine, **BOULEVARD DE COURCELLES, 26.** Paris-Ternes.

BUREAU DE VENTE ET RENSEIGNEMENTS. — EXPÉRIENCES DE TIRAGE ET VIRAGE,
Tous les jours, de 1 heure à 4 heures.

Les Papiers et cartes leptographiques sont vendus tout sensibilisés, tout préparés pour le tirage, toujours prêts à être mis en châssis.

Leur conservation est extrêmement prolongée. — Leur supériorité incontestable, et aujourd'hui reconnue, résulte notamment des principaux avantages ci-dessous résumés :

1° **Beauté de l'épreuve.** — Finesse extrême, comparable à celle du cliché même. — Détails rendus avec toute leur valeur. — Vigueur des demi-teintes, des noirs et des blancs. — Tous les tons obtenus au virage, depuis les sépias jusqu'aux noirs bleus.

2° **Simplification des manipulations.** — Suppression du nitrage. — Conservation du papier sensibilisé, avant le tirage, pendant plusieurs mois, ainsi que longue conservation de l'épreuve entre le jour du tirage et celui du virage. — Rapidité de ces deux opérations. — Obtention d'épreuves immédiatement après le cliché que l'on vient de faire, et, si l'on veut, ajournement du virage.

PRIX :

PAPERS LEPTOGRAPHIQUES.

N° 1. Porcelaine glacée..	La rame.....	625 fr.	La main.....	33 fr.
N° 2. Saxe brillant.....	La 1/2 rame....	315 fr.	La 1/2 main.....	17 fr.
N° 3. Saxe mat.....	Le 1/4 de rame..	160 fr.	Le 1/4 de main...	9 fr.

CARTES LEPTOGRAPHIQUES.

N° 4. Porcelaine mince..	La rame.....	1200 fr.	La main.....	65 fr.
N° 5. Porcelaine forte...	{ La 1/2 rame....	625 fr.	La 1/2 main.....	35 fr.
	{ Le 1/4 de rame..	315 fr.	Le 1/4 de main...	18 fr.

Paquets d'échantillons de 8 quarts de feuille assortis... 4 fr.

Inscrito en la *Société française* desde 1859, presentó, en 1866, junto a José Martínez Sánchez (1808-1874) el papel leptográfico¹⁰² para que fuera valorado por sus miembros más destacados. En la carta, de la que dio lectura Louis-Alphonse Davanne (1824-1912)¹⁰³ ambos fotógrafos presentaban el papel leptográfico como un gran avance y llamaban la atención sobre las ventajas que presentaba este tipo de papel sobre otros procedimientos, que ya habían sido elogiadas en medios públicos como el *Moniteur universel*. Según sus inventores, los papeles leptográficos¹⁰⁴ tenían una mayor durabilidad, sin necesidad de utilizar el viraje, y en caso de realizarse éste, destacaba por su rapidez, además de la diversidad de tonos que se podían obtener y, en consecuencia de todo ello, la simplificación del trabajo y de la mano de obra. Señalaban que también destacaba “en cuanto a la finura de las pruebas leptográficas, en el vigor de los negros y los blancos, a la belleza de las medias tintas conservadas y devueltas con todo su valor igual al del mismo cliché, las diversas muestras que les sometemos, como los obtenidos por algunos de ellos, ofrecen pruebas tan evidentes de superioridad, hasta para apreciadores menos experimentados que MM. los Miembros de la Sociedad de la Fotografía”.

Además de en la *Société française*, el papel leptográfico también se sometió a valoración en la *South London Photographic Society* y, desde Alemania, D.H. Vogel dio cuenta en *La Lumière* de los resultados de sus pruebas con este papel fotográfico. La valoración resultante tuvo defensores y detractores, algo frecuente por entonces en la presentación de nuevos procedimientos que, además, tenían un componente comercial detrás, levantando recelos en la posible competencia, como aquí sucedió con A. Gaudin, que los consideraba con un precio “inabordable hasta para los simples amateurs”¹⁰⁵, y con D. H. Vogel, que afirmó necesitar tres veces más tiempo de exposición que una albúmina.

La Sociedad Leptográfica formada por Martínez Sánchez y Laurent identificaba una colaboración que no se ceñiría sólo a la fabricación de este tipo de papel fotográfico. Siguiendo la estela iniciada por el británico Charles Clifford en el registro de las obras hidráulicas, férreas y de comunicaciones, el primer encargo oficial que recibiría Laurent, junto a Martínez Sánchez, fue la realización de las fotografías del campo de operaciones de Madrideojos para la

Comisión de Artilleros e Ingenieros, que las necesitaba para la realización de un mapa de España. En 1858 realizarían el álbum del trazado del ferrocarril de Madrid a Alicante (1858) por encargo de Lucio del Valle y, entre 1865 y 1867, se repartieron el encargo de fotografiar las principales obras públicas del país¹⁰⁶.

José Martínez Sánchez (1808- 1874)¹⁰⁷ tendría un primer estudio en el Pasaje de Murga y, después, en la Puerta del Sol, próximo al de Laurent. Si bien la historia ha oscurecido el papel de Martínez Sánchez, lo cierto es que fue también un fotógrafo de su época, bien relacionado —mantuvo una estrecha amistad con Manuel Castellanos, pintor de historia y pionero coleccionista de fotografía en España¹⁰⁸— y considerado profesionalmente. Su trabajo como fotógrafo se centró en el retrato, siendo las realizadas con Laurent las únicas imágenes que realizaría fuera de su estudio.

El nacimiento de la compañía J. Laurent & Cía.

El retrato que se ofrecía de los fotógrafos en la prensa será cada vez más frecuente, sobre todo a partir de la década de los años sesenta, la más floreciente para los estudios. Estos profesionales comenzarán a llevar una vida en cierta medida ostentosa y en algunos casos será más o menos fugaz en función de lo novedoso de sus trabajos y procedimientos. Como vimos¹⁰⁹, la prensa escribía frecuentes crónicas de su modo de vida, retratando a personajes relevantes (actores, artistas, escritores, políticos, etc.) o presentando sus trabajos. En ocasiones, el origen adinerado o burgués del fotógrafo les hacía que muchas de estas relaciones fueran anteriores a esta actividad, y aquel que fuera de más humilde cuna también comenzaría a estar bien relacionado. Así sucedió en el caso de Martínez Sánchez con Castellanos y de Laurent con la familia Madrazo.

Los fotógrafos comerciales se distinguieron en torno a dos caterorías. Por un lado estaban los retratistas de renombre que atraían a las masas y, por otra parte, aquéllos que buscaban ser reconocidos como artistas por lo elaborado de su trabajo, al modo de los demás artistas creadores y, para reconocerlos, baste recordar los anuncios que cada fotógrafo ofrecía se sí mismo, donde la calificación de “Photographe (artiste)”¹¹⁰ llevaba implícita la comercialidad de sus imágenes.



ANÓNIMO, *Retrato de José Martínez Sánchez*, ca. 1860.



ANÓNIMO, *Estudio de J. Laurent & Cía en la carrera de san Jerónimo*, ca. 1860.

ANÓNIMO, *Imagen del local que la firma J. Laurent tenía en el Museo del Prado, ca. 1880.*



Laurent cumplía el perfil del incipiente fotógrafo: de familia de comerciantes, con tiempo para practicar la fotografía, primero como amateur y luego como profesional, consiguió aunar a las dos clases de fotógrafo, evolucionando desde la sencillez del retrato figurativo a la complejidad de retrato monumental. Siguió los mismos patrones de fotógrafo que sus coetáneos franceses¹¹¹, si bien comenzó practicando el retrato tan en boga por entonces, su interés se declinó hacia los repertorios de construcciones públicas y, sobre todo, de las obras de arte, dándoles el carácter comercial que le haría pasar a la historia de la fotografía. Esta tarea la llevaría a cabo con la particularidad de realizarla por su propia iniciativa, sin un encargo marcado por un ministerio o institución, al contrario que los trabajos realizados en Francia por Henri le Secq, Gustave Le Gray o Hippolyte Bayard para la Misión héliographique¹¹².

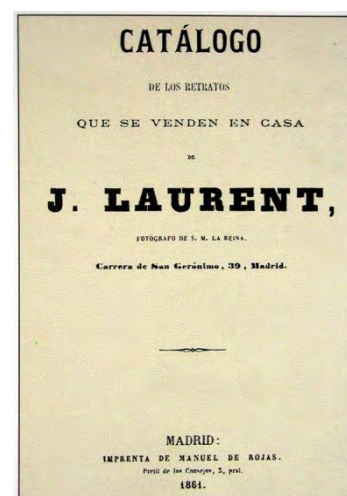
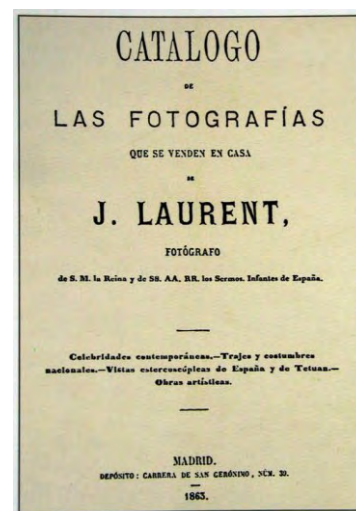
Aunque un primer intento lo había establecido Clifford con su *Scramble*, Laurent llevó a cabo lo que Disdéri había propuesto al gobierno francés: la reproducción sistemática de las obras del Museo del Louvre (París), en 1860. Él nunca llegó a ponerlo en práctica, ya que estuvo dedicado enteramente a su estudio de retratos y fue otro francés, Adolphe Braun¹¹³, el que se dedicaría, de manera metódica, a la reproducción fotográfica en las galerías pictóricas más importantes de Europa. Ya contamos¹¹⁴ cómo en otros países se desarrollaban este tipo de estudios especializados:

en Italia, la firma Alinari, Brogi en Milán, Anderson en Roma, Albert y Hanfstangel en Munich, Gray&Davies y Morelli en Londres, fueron algunos de los más célebres fotógrafos de arte del siglo XIX.

A estos nombres vendría a incorporarse Laurent, al que se le debe otorgar un lugar destacado como pionero en la realización de este tipo de trabajos si tomamos como ciertas las palabras escritas por Alfonso Roswag en la introducción al catálogo de la firma, de 1879, *Guide de l'Espagne et du Portugal du point de vue artistique, monumental et pittoresque*, dónde habla de la labor iniciada veinte años antes para reproducir las obras de arte en museos e instituciones: “veinte años después de que la idea viniese a algunos gobiernos de hacer reproducir los tesoros de sus museos por la fotografía, el señor Laurent lo había hecho ya en España. Si tenemos en cuenta que realizó este trabajo sin los recursos, ni el apoyo oficial, el sacrificio y perseverancia, que le guiaron para que los obstáculos de la rutina, la ignorancia, no puedan hacerle errar, cuando conmovido por la llamada de un rayo de luz sobre quien parece dominar la inteligencia, no podemos más que admirar su espíritu de iniciativa y de constancia que le ha llevado a levantar semejante monumento a la gloria artística de España”¹¹⁵.

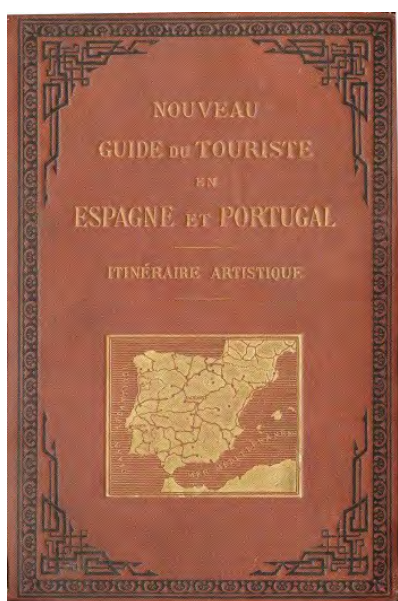
La década de los sesenta sería la de verdadero esplendor de la firma. En 1861 publicaba el primer catálogo de las fotografías que vendía en su establecimiento, *Catálogo de los retratos que se venden de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina*, con el epígrafe “El Real Museo de Madrid en la mano. Album artístico. Colección de algunos cuadros del Museo de Pinturas”, que enumeraba varias fotografías en formato *carte de visite* de las obras de los grandes maestros del museo, en particular de Goya. Esta primera referencia a los trabajos en el Museo del Prado no está documentada y aunque hasta ahora se ha venido dudando que pudieran estar hechas de su mano, si atendemos a lo reseñado en la revista *Escenas contemporáneas* de 1863, sí se le debe otorgar tal mérito. Estas primeras imágenes del Museo debieron ser una prueba para ver la aceptación que este tipo de obras tendría en el público.

Será en el catálogo de 1866 cuando aparece de forma sistemática la reproducción de obras de arte de la pinacoteca madrileña. La intención de Federico de Madrazo, director de las colecciones, de



abrir el Museo a los fotógrafos ofreció a su negocio nuevas posibilidades, que otros colegas no quisieron o no supieron realizar¹¹⁶. Los trabajos en el Museo del Prado duraron hasta 1879, como evidencia la sucesiva edición de los catálogos de la firma. Esta labor fue continuada, tras la retirada de J. Laurent, por su yerno, Alfonso Roswag, quien, años más tarde (1882), patentaría el Grafoscopio “o cuadro de rotación, aplicable a toda clase de vistas y de carteles-anuncios”, que ya mencionamos¹¹⁷, aunque no cabe duda de la intervención de Laurent en la fabricación de tal artilugio, que servía de reclamo en la tienda que la firma J. Laurent y Cía. tenía en el interior del Museo del Prado.

Junto al Museo del Prado, también fotografió, con diversos ayudantes y fotógrafos corresponsales, las más importantes colecciones públicas y privadas de la Península Ibérica hasta completar la *Guide de l'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental y pittoresque* (1872), que contará, entre otras, con fotografías de las obras de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, -donde vimos¹¹⁸ el encendido debate que despertó con su propuesta-, los Sitios Reales, el Museo Arqueológico, la colección de Lázaro Galdiano o el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Debe apuntarse, sin embargo, que su empeño en crear el mayor registro fotográfico de obras de arte no siempre estuvo marcado por la misma rigurosidad en la calidad de las copias quizá debido a la participación de muy distintas manos en tal empresa.



En cuanto a su trabajo sobre la arquitectura, Laurent se limitó a continuar las composiciones iniciadas por Clifford, como puede verse en numerosos ejemplos como la vista panorámica de Toledo, o las del puente del Alcántara. Una particularidad que distinguirá las imágenes de ambos, será la ausencia de esa estela del romanticismo que aún se respiraba en algunas composiciones de Clifford, mediante la aparición de personajes en actitudes cotidianas, siendo prácticamente inexistente la figura humana en las obras destinadas a la reproducción de la arquitectura de Laurent. La firma de Laurent sí comercializaría fotografías de corte costumbrista, al modo de las litografías y pinturas de la época, pero como una producción al margen de las producidas para representar el rico patrimonio arquitectónico español.



CHARLES CLIFFORD, *Puente de Alcántara*, 1860.



JEAN LAURENT, *Puente de Alcántara*, 1868.

La buena marcha de su establecimiento le llevó a abrir en París, en 1862, dos establecimientos comerciales sucesivos en los números 27 y 90, de la rue Richelieu, zona en la que se concentraba un buen número de establecimientos fotográficos en la capital francesa, además de la propia Société française de Photographie. Según el *Annuaire general du Commerce, de l'Industrie, de la Magistratura et l'Administration, ou Almanach (...)*,¹¹⁹ Laurent abrió un negocio como “Commissionnaire en marchandises”, sin embargo, en los expedientes del Catastro de París de 1862, consta que Laurent

había alquilado una tienda a pie de calle para una “Maison de gravures et estampes”, en el número 27 y para “Tableaux et Gravures”, en el número 90. Aunque en la portada de sus catálogos y en numerosas facturas aparecen éstos como sucursales de fotografía, seguramente también servía este domicilio para el establecimiento de relaciones comerciales de otros ámbitos, como evidencia la cesión de derechos de explotación de una “Máquina para la aplicación en medicina de baños simples minerales y medicinales, por medio del vapor (sauna)” entre Laurent y su inventor, Louis Encausse¹²⁰.

En el expediente del Catastro de 1862 y 1876 de la calles Richelieu, consta que vivía en Madrid y que sus representantes en París fueron, sucesivamente, Piard¹²¹, Maigret, Rossini¹²², Emilie Meinhard¹²³ y, finalmente, el fotógrafo Adolphe Giraudon (1849-1929), a quien otorga, en 1874, un poder especial para la gestión del establecimiento¹²⁴. La relación entre Giraudon y Laurent tiene una especial relevancia si tenemos en cuenta que éste llegaría a ser uno de los fotógrafos de arte más importante de Francia, superando a Braun, y la documentación inédita hallada permite afirmar que Laurent influiría en su trayectoria al ponerle al frente de la venta de sus fotografías en París. Giraudon abriría su propio establecimiento en 1879 (rue Bonaparte, 17), al que denominó *Bibliothèque Photographique Giraudon*, y en el que se vendían no sólo sus trabajos fotográficos, sino también el de los más notables fotógrafos de toda Europa en la época¹²⁵, con los que estableció acuerdos comerciales.

En los establecimientos de la rue Richelieu, Laurent nunca aparecería como fotógrafo, hasta que abre otra tienda en la calle Drouot, nº 7, a partir de 1876. En el *Annuaire général du Commerce, de l'Industrie (...)* se anunciará como *Laurent (J.) et Cie, médaille A exp. Univ. París 1878, reproductions photographiques d'après les originaux des tableaux des musées d'Espagne et du Portugal, vues, monuments, costumes, courses de taureaux, éventails photographiques*, en rue Richelieu, nº 90 (hasta 1880) y como *Laurent (J.) et Cie, commissionn. en marchandises, éditeurs des musées, costumes, vues et monuments d'Espagne et du Portugal*, en la rue Drouot, nº 7, hasta 1889, tres años después de su muerte.

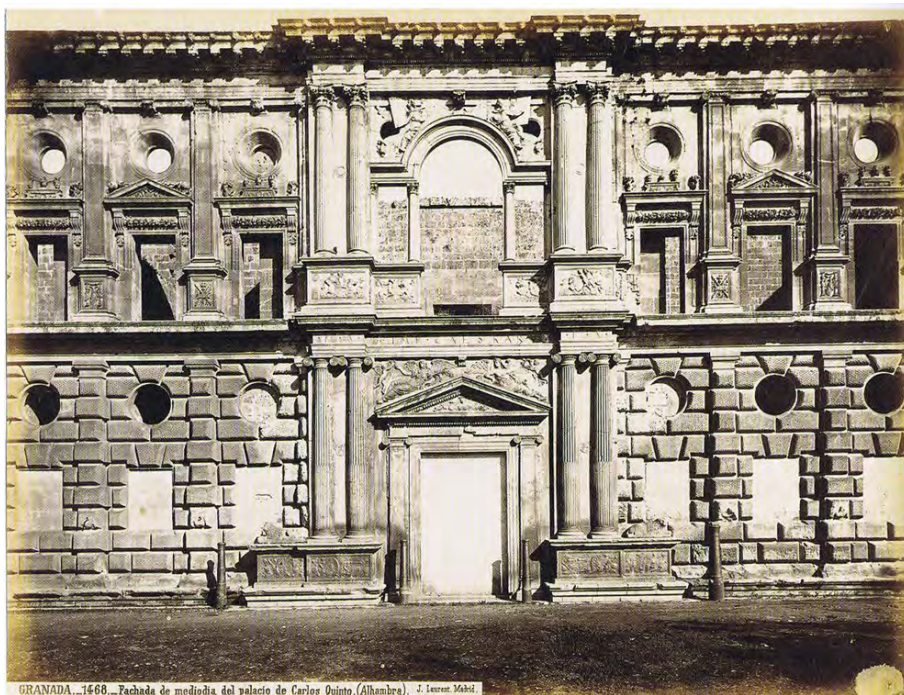
No cabe duda que siempre marcó las pautas de la firma comercial en y gestionó su trayectoria incluso cuando dejó ésta en manos de su familia política. Durante la década de los sesenta cumplió con los objetivos del negocio e instauró toda una serie de corresponsales y asistentes que le ayudaron en la realización de su proyecto fotográfico. Su más directo colaborador sería siempre Alfonso Roswag y Nogier (1833-1900)¹²⁶, esposo de su hija política y a quien desde muy temprana fecha otorgó plenos poderes para su gestión cuando él no estuviese¹²⁷.

Laurent, además de incrementar su negocio, también aumentaba su patrimonio, cuyos registros notariales ¹²⁸ privados permiten reconstruir los vaivenes de la firma comercial las dos últimas décadas de su existencia en manos de la familia Laurent, además de ofrecer un detallado inventario del estudio fotográfico. Casado con Amalia Dailleneg en 1857, ésta también tenía dos hermanos fotógrafos, Juan, instalado en Málaga, y Vicente ¹²⁹ instalado en Linares en la década de los setenta, que quizá pudieron ser corresponsales de Laurent en Andalucía. Tras morir Amalia (1869), se produce el reparto de bienes con su hija política Catalina Dailleneg, casada con Roswag.

El acta notarial¹³⁰ que registra tal liquidación aporta un detallado inventario de los efectos del establecimiento que ofrece una valiosa información acerca del momento floreciente de la compañía fotográfica, así como una descripción, casi única, de los bienes del estudio, paradigma de este tipo de espacios en el siglo XIX. Se menciona que la firma fotográfica creada por Laurent cuenta entonces con 6340 negativos fotográficos, *“que constituyen la colección de cuadros, vistas y monumentos de España y Portugal, base esencial de su industria, cuyo coste y valor se estima en 72981 pesetas”*.

A partir de entonces, Catalina Dosch formaría parte de la sociedad, aunque fue un año más tarde, en 1874, cuando pasó a denominarse “J. Laurent y Cía”¹³¹, con la incorporación temporal al negocio del fotógrafo Manuel Sánchez Rubio.

J. Laurent y Cía. ya había conseguido reunir el fondo fotográfico que le haría célebre entre sus contemporáneos. Según muestran los sucesivos catálogos de venta¹³², las imágenes estaban clasificadas en series de las letras “A” a la “C”, agrupados en función del tema y



JEAN LAURENT & CIA, *Fachada del Palacio de Carlos V*, 1868.

del formato. En 1879 se publicaría el último catálogo bajo la supervisión de Laurent, la *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire Artistique*. Se planteaba como una guía de viaje por España articulada según la red del ferrocarril. En ella se remarcan los principales atractivos artísticos y monumentales de nuestro país, acompañado del listado de las fotografías que podían adquirirse en la carrera de San Jerónimo. Esta guía recoge el espíritu que motivó los más de veinte años de trabajo de la firma creada por Jean Laurent.

La mayoría de imágenes contenidas en este catálogo ilustrarían numerosas publicaciones dedicadas al arte en nuestro país, gracias al traspaso de sus fondos que con el tiempo llegaron a Ruiz Vernacci, quien los explotó hasta los años sesenta del siglo XX. En el siglo XIX, una de las primeras obras que las incluiría sería en la reedición de *Recuerdos y Bellezas de España*, sustituyendo los dibujos y litografías de Francisco Javier Parcerisa por fotografías litografiadas¹³³, que apareció entre 1884 y 1889, bajo el título de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*¹³⁴.

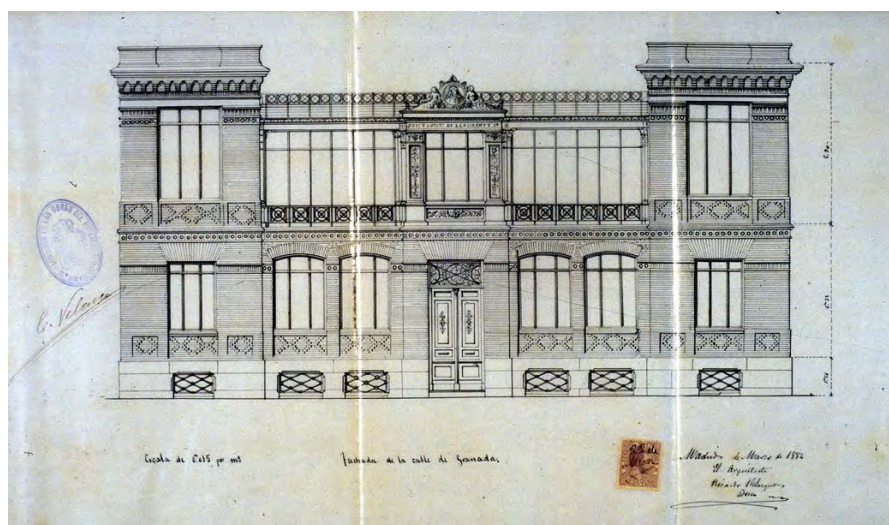
En 1881, con sesenta y cinco años, Laurent ve debilitada su salud y decide ceder, en concepto de venta, su participación en la sociedad “J. Laurent y Cía” a Catalina Dosch. Esta cesión incluía tanto el establecimiento de Madrid, como el de París. A cambio,

Laurent obtendría una pensión de 6000 pesetas anuales, hasta su fallecimiento, que si se producía antes de los diez años de la firma del contrato, se abonarían a su hermana Paulina¹³⁵.

Aquí se pondría punto y final a décadas de prosperidad para la firma. Laurent pudo ver el proyecto de Ricardo Velázquez Bosco de la ya citada casa destinada a albergar la firma comercial en el barrio de Pacífico¹³⁶, cuyo empeño por levantarla, junto a una posible disminución en la venta de fotografías por la llegada de nuevos procedimientos, acabaría por arruinar a la familia.

Con la desaparición de Laurent de la firma comercial y su posterior fallecimiento, las deudas acechan al matrimonio Roswag-Dosch¹³⁷. En 1893, el negocio fue vendido a Juan María de Gamoneda y García del Valle, quien acabaría llevando a los tribunales a Roswag por estafa¹³⁸.

La empresa J. Laurent volvería a gozar de prestigio bajo la propiedad de José Lacoste y Borde (1872-¿?)¹³⁹ que se hace cargo del establecimiento en torno a 1900. Un año más tarde emite una petición al que entonces era Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Conde de Romanones¹⁴⁰, haciendo valer sus méritos, “por la importante labor realizada por mis antecesores en pro del Arte nacional”, ofreciéndose a hacer el inventario fotográfico de las obras, dejar un tanto por ciento de los ingresos a favor del Museo del Prado y prometiendo, también, seguir aumentando el archivo fotográfico de modo que diera lugar a la creación de un Archivo Fotográfico Nacional.



RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO,
*Diseño del establecimiento J.
Laurent & Cia, 1882.*

Este retrato biográfico de Jean Laurent y Minier permite mostrarlo como un fotógrafo de su época, destacado en aquella España que buscaba la prosperidad económica y comercial. Osado en su visión comercial, su obra es hoy un referente visual en los estudios de la España romántica y de la propia historia del arte, siendo innegable su papel en la historia de la fotografía española. Laurent representó junto a Clifford la figura del fotógrafo que nacería en la segunda mitad del XIX, el siglo del progreso, de la mecanización del arte, del turismo moderno, del vértigo y la melancolía espiritual.



WILLIAM ATKINSON,
Autorretrato, 1855.

3. FOTOGRAFÍA DE LAS OBRAS PÚBLICAS.

La aplicación de la fotografía para documentar el arte de construir¹⁴¹ en España acabamos de ver que tuvo una significativa presencia en la fotografía del siglo XIX, en la producción de Clifford, Laurent y Martínez Sánchez.

El impulso dado por Bravo Murillo, gracias a una fuerte inversión extranjera, dio como resultado la construcción de una importante red ferroviaria ¹⁴² y una clara mejora en las comunicaciones españolas en apenas veinte años.

Nuestro país fue uno de los primeros en documentar fotográficamente la construcción de algunos tramos del ferrocarril, a la par, como vimos, de iniciativas como la del barón de Rothschild. Junto al trabajo de los anteriores, contamos con otros dos interesantes ejemplos del retrato de este avance de las obras públicas en nuestro país.

El primero de ellos fue recopilado en un álbum¹⁴³ personal realizado por el ingeniero **William Atkinson**¹⁴⁴ como encargado de las obras entre Alar del Rey y Reinosa, entre 1855-56. Con 36 imágenes, este conjunto se compone de vistas de estaciones, vías y puentes del ferrocarril, junto a los retratos de ingenieros españoles, trabajadores de la línea, y vistas arquitectónicas de la logia trasera del palacio del marqués de Montealegre en Aguilar de Campoo y la portada de la colegiata románica de Cervatos, convirtiéndose en las primeras representaciones fotográficas de estos lugares.

A pesar de ser Atkinson un fotógrafo amateur, sus fotografías, tomadas seguramente a modo de recuerdo de su estancia en



WILLIAM ATKINSON,
*El puente de la Horadada sobre el
río Pisuerga, 1855.*

España, poseen el interés de captar, mediante el uso de la perspectiva oblicua, cómo la aparición de estas nuevas estructuras modificaron el perfil del paisaje.

En 1864, **August Muriel** (¿?), fotógrafo conocido por retratar los episodios de La Comuna ¹⁴⁵, realizó el segundo de estos ejemplos con motivo de la finalización del trazado completo de Madrid-Irún, construido por el ingeniero Alexander Laval. Línea impulsada por la familia rival de los Rothschild en este tipo de inversiones, los Péreire, su apertura permitió la unión ferroviaria entre Francia y España.

Agrupadas en forma de álbum, del que existen dos versiones, *Chemins de fer du Nord de l'Espagne. 30 vues photographiques des principaux points de la ligne* ¹⁴⁶ y *22 Chemin de Fer du Nord de l'Espagne* ¹⁴⁷, en ellos Muriel no sólo incluyó vistas de puentes, estaciones, túneles, viaductos y estaciones, sino que también recogió vistas de ciudades y monumentos de su recorrido, como Madrid, El Escorial, Ávila, Medina del Campo, Burgos y Valladolid. Realizadas en colodión y positivadas en albúmina, las fotografías se caracterizan por un fuerte contraste y nitidez propias del uso de negativo de cristal.

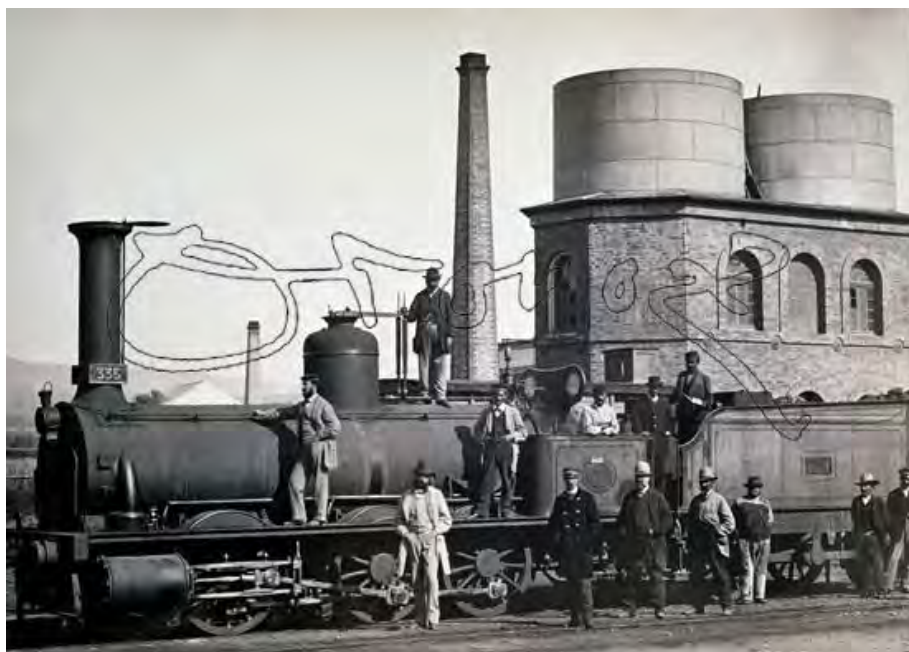
AUGUSTE MURIEL,
*El puente Beobí, entre Irún y
Hendaya, 1865.*



Sabemos¹⁴⁸ de la realización de otra serie de fotografías en las mismas fechas y del mismo tramo realizadas por el **conde de Vernay**, del que hablaremos mas adelante, por encargo de la empresa del ferrocarril, que desgraciadamente no han llegado a nosotros. También sería autor de fotografías de la línea del Mediterráneo¹⁴⁹, en 1865, trabajo que le ocupó varios meses y del que tampoco conocemos su contenido.

Recientemente se ha descubierto la amplia obra dedicada a las obras públicas de **José Spreafico** (1831-1878)¹⁵⁰, durante la década de 1860 y 1870, que le ha colocado como uno de los principales fotógrafos de las obras públicas junto a Laurent y Martínez Sánchez.

Instalado en Málaga desde 1856, su primera actividad consistió en la apertura de un estudio de retrato y venta de fotografías de otros autores, como Ernest Lamy, en la céntrica calle Larios. Como fotógrafo local, la compañía de ferrocarril le encargó la realización de imágenes del tramo del Tajo de los Gaitanes, del recorrido ferroviario entre Córdoba y Málaga, entre 1863 y 1866. Al año siguiente, regalaba un álbum con 27 fotografías a la reina Isabel II, con el título de *Album fotográfico de las obras de Fábrica del ferrocarril de Córdoba a Malaga*¹⁵¹, que contiene cinco fotografías con vistas de la estación de Málaga, cuatro imágenes con las estaciones de Pizarra, Campanillas, Álora y un puente metálico en Pizarra, dos del puente de las Mellizas, a medio camino entre Álora y el Chorro, diez de la zona de Gobantes y Tajo del Gaitán, quizás como ha señalado Rivero, “*por ser las más impactantes de todo el recorrido, con larguísimos*



JOSÉ SPREADICO,
La estación de Córdoba, 1856.

túneles e inverosímiles viaductos”. Continúa Spreafico el recorrido fotográfico con imágenes de la estación de Bobadilla y puentes sobre los ríos Genil y Guadalquivir, finalizando con dos fotografías de la estación de Córdoba, la última de ellas, que presenta al personal y los directivos de la compañía subidos a la locomotora. Esta serie sería, además, reproducida en formato estereoscópico, uno de los más demandados comercialmente. En 1874, también en este formato, realizaría fotografías del tramo entre Granada y Bobadilla.

Otros interesantes reportajes son los realizados, en 1869, sobre el gran puente que cruza el río Guadalhorce cerca de su desembocadura y un año más tarde, el de la puesta de la primera piedra del proyecto de la inauguración de la traída de aguas de Torremolinos a Málaga, imágenes hoy conservadas únicamente en una colección particular.

Construido con la idea de mejorar las comunicaciones por carretera entre Málaga y Cádiz, el puente del Guadalhorce, había sido representado por José Martínez Sánchez, cuyas fotografías expuso en la Exposición Universal de París de 1867, antes de la finalización de las obras, a diferencia del conjunto de Spreafico, que sí incluye el puente terminado.

La traída de aguas de Torremolinos obedecía a la necesidad de abastecer la creciente población de Málaga, ya que el acueducto de

San Telmo, promovido por el obispo Molina Lario en el siglo XVIII, no era suficiente a mediados del siglo XIX, y por ello se ideó un proyecto para llevar el agua de los manantiales de Torremolinos a la ciudad. En esta ocasión Spreáfico compuso una imagen de grupo, de gran tamaño (26x36 cm.), con todos los asistentes, obreros, mujeres, niños y hasta la banda de música, dispuestos en torno a las autoridades. También se encontraría presente en la inauguración de esta obra, en junio de 1876, como describe *El Avisador Malagueño*¹⁵² en su ejemplar del día 22: “*El fotógrafo D. José Spreáfico ha tomado vistas fotográficas del lugar donde se verificó la ceremonia de inauguración de la traída de aguas, supliendo con este a lo espontáneo la falta del Ayuntamiento que no ha caído siquiera en conservar tal recuerdo de este acontecimiento. Una de las vistas está tomada desde el Carmen y otra desde el Hospital de las Hermanitas de los Pobres, y es su trabajo tan perfecto, como todos los que salen del gabinete de este activo e inteligente artista. La Ilustración Española y Americana reproducirá en grabado probablemente alguna de estas fotografías, a cuyo efecto se le han remitido copias por el Sr. Spreáfico*”.

La última referencia al trabajo sobre las obras públicas, en las que Spreáfico ya figura como fotógrafo del cuerpo de ingenieros malagueños, es la de la colocación de la primera piedra de las obras de transformación de las antiguas Atarazanas, el 11 de abril de 1875, también conservada en una colección particular.

Ese mismo año realizaría su última gran serie dedicada al monasterio de La Rábida y el puerto de Palos, que expondría en la exposición universal de Philadelphia de 1875. Un álbum con cinco de estas imágenes, *Recuerdo histórico 1486-1492. La Rábida Palos Cristobal Colón*, se conserva en la Real Biblioteca¹⁵³, cuya realización fue reseñada por prensa local: “*Hemos tenido el gusto de ver al Sr. Spreáfico, de vuelta de su viaje a la histórica villa de Palos. Las fotografías que ha sacado con una precisión extraordinaria, se dedican a la Exposición Universal de Filadelfia y mide cada una de ellas 40 centímetros de largo por 30 de ancho. La primera representa el puerto de Palos, la segunda el panorama de la villa, las tres restantes, diferentes vistas del convento de la Rábida. / Dichas fotografías irán acompañadas del siguiente certificado que tenemos a la vista y que a la letra copiamos: / “D. José Rodríguez y Herreros. Secretario del Ayuntamiento Constitucional de esta villa. / Certifico: Que D. José Spreáfico, fotógrafo del cuerpo de Ingenieros de la Provincia de Málaga, se*

*presentó en esta según orden del Sr. Gobernador civil de la Provincia, con el objeto de proceder a fotografiar esta población, su puerto, y exconvento de la Rábida para enviar sus copias a la Exposición de Filadelfia, como recuerdo del gran Colón. Y para que pueda acreditarlo donde le convenga, espido la presente visada por el Sr. Alcalde de Palos de la Frontera, a once de Diciembre de mil ochocientos setenta y cinco -(Sello de la Alcaldía)- V^oB^o - Juan Gutiérrez – Secretario, José Rodríguez’.*¹⁵⁴

Numerosos ejemplos en Europa y Estados Unidos muestran, con la distancia en el número de imágenes, la clara sintonía del trabajo de todos éstos fotógrafos en nuestro país con el que se estaba realizando en otros lugares. Jefes de Estado, agencias gubernamentales, inversores, ingenieros y arquitectos utilizaron la fotografía como una forma de mostrar al resto los avances estructurales y tecnológicos fruto del desarrollo económico alcanzado.

4. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LA FOTOGRAFÍA COMERCIAL.

A lo largo de este estudio hemos ido constatando que los intereses fundamentales para representar los monumentos españoles fueron el viaje científico y la recreación romántica. Si bien el objetivo de aquellos que visitaron España estaba concebido de antemano, una vez se produce la apertura de estudios y la comercialización de las vistas desde España, esta línea, como hemos visto, se volverá muy fina ya que un mismo fotógrafo atenderá ambas demandas, continuando la repetición sistemática de los motivos fotografiados y los puntos de vista.

Fotógrafos comerciales extranjeros de viaje por España

Sin duda, la importancia de la obra de Clifford y su difusión en Inglaterra atrajo a otros fotógrafos británicos como **Robert Peters Napper** (1819-67) y **Francis Frith** (1822-98), que juntos mantuvieron una efímera relación comercial entre 1861 y 1863. Napper viajó a España por encargo de la firma Francis Frith & Co, una de las mas longevas compañías fotográficas en Gran Bretaña, activa hasta 1968, cuando fue vendida por sus herederos y cerrada definitivamente en 1970. Su destino fue Andalucía y allí entró en contacto con el duque de Montpensier, al que envió los dos primeros ejemplares de su álbum *Views in Andalusia* (1864)¹⁵⁵.



ROBERT PETERS NAPPER,
Puerta de Santa María, Burgos, 1864.

Compuesto por 71 imágenes de Sevilla, Gibraltar y Granada, en su repertorio incluyó una serie de cinco fotografías del palacio de San Telmo y continuó con el consabido repertorio centrado en la arquitectura nazarí de Sevilla y Granada y varias vistas generales de ambas capitales. El conjunto se completó con varias fotografías de tipos y costumbres populares.

De esta producción, Frith comercializó bajo su sello, cuarenta, repertorio que ampliaría él mismo durante un viaje realizado en 1872¹⁵⁶, hasta las 111 fotografías de España que incluían Barcelona, Burgos, Córdoba, Granada, Lérida, Logroño, Madrid, Manresa, Sevilla, Tarragona, Toledo y Zaragoza.

La edición de colecciones realizadas por otros autores y la adquisición de estudios que se traspasaban fue una fórmula



ROBERT PETERS NAPPER,
Palacio de San Telmo, Sevilla, 1864.

habitual en el siglo XIX, práctica que favoreció la acumulación de miles de negativos y, sobre todo, la continuidad fotográfica en la transmisión del imaginario conceptual, ya que muchos de ellos explotaron negativos realizados en entre 1870 y 1880 hasta bien entrado en siglo XX.

Este fue el caso de **George Washington Wilson** (1823-1893)¹⁵⁷, pintor miniaturista y paisajista, que abriría, en 1852, su estudio fotográfico en la localidad escocesa de Aberdeen. Nombrado fotógrafo de la reina Victoria en Escocia (desde 1860), se convirtió en un importante editor fotográfico con un importante fondo documental, tanto sobre Gran Bretaña, como de otros países, entre ellos, España. Desde 1871 sus catálogos comerciales incluían imágenes de Cádiz, Granada, Jaén y Málaga, desconociéndose si fueron realizadas por él mismo o por algún otro corresponsal. Su fondo llegó alcanzar los 40.000 negativos, de los cuales 38.000 se conservan hoy día en la Queen Mother Library de la Universidad de Aberdeen.

Dentro del grupo de fotógrafos extranjeros que visitaron la Península en este periodo, se encuentra un nutrido grupo de especialistas en estereoscopia, formato comercial por antonomasia desde 1850¹⁵⁸.

La principal casa de estereoscopia parisina, la firma **Gaudin**, compuesta por los hermanos Marc-Antoine (1804-1880), Alexis

(1818-1894) y Charles (1825-1905), comenzaron a publicitar en *La Lumière* la serie de 406 vistas de España, realizada en torno a 1855, y que incluía imágenes de Aranjuez, Barcelona, Cádiz, Córdoba, Fuenterrabía, Granada, Irún, Leso, Málaga, Pasajes, Rentería, San Sebastián, Segovia, Sevilla, Toledo y Valencia.

Marc-Antoine, químico de formación, se interesó tempranamente por el daguerrotipo y fue el editor, junto a su hermano Alexis, de la revista *La Lumière*, tras comprársela a Benito Montfort¹⁵⁹. La empresa quebró en 1872 y su fondo fotográfico pasó a manos de la firma Levy¹⁶⁰.

Junto al coleccionismo particular de estas vistas, cuya demanda incitó a la creación de repertorios de cientos de fotografías, un peculiar ejemplo del uso de la estereoscopía fue la ilustración de la

[illegible]

obra *Itineraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*¹⁶¹, realizada por Alfred Germond de Lavigne (1812-1896) en 1859. Fue la primera guía de España ilustrada con fotografías de **Eugène Sevaistre** (activo entre 1850 y 1860). Esta obra es un ejemplo de la evolución desde el “orientalismo romántico” al “orientalismo positivista”, a través de la sustitución de los relatos románticos tomados al pie de la letra como instrumentos de viaje, por la elaboración y publicación de guías de viaje redactadas por eruditos.

En la introducción a su guía, Lavigne criticaba la forma imaginaria en la que España había sido tratada hasta entonces por las guías de viaje, a lo que él pretendía poner remedio con su obra: “*Pobre España! Qué fantasma se ha hecho de ella en la lejanía!. Las gentes de imaginación fecunda que tanto han dicho sobre los caminos de España, que la palabra “viaje” se traduce todavía en opinión de la mayoría por caminos imposibles, montañas inaccesibles, ríos para vaguitar, baches donde atascarse, barrancos donde extraviarse, tierras arenosas donde diez mulas no son suficientes para levantar un pesado carromato*”(…) ¹⁶².

Traductor, historiador y viajero por España desde 1857 ¹⁶³, Germond de Lavigne publicó dos años más tarde *Itineraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*¹⁶⁴, con 54 imágenes de entre las más de doscientas¹⁶⁵ que Eugène Sevaistre realizó en los mismos años del viaje de Lavigne. De esta obra sólo se conocen dos ejemplares ilustrados: uno que perteneció a la emperatriz y otro a Isabel II de España¹⁶⁶. Las fotografías de Sevaistre llaman la atención por su nitidez y la originalidad de temas y encuadres de monumentos españoles siendo el primero en realizar tan extenso repertorio de vistas de monumentos y ciudades españolas.

Estos dos ejemplos fueron los primeros de la larga serie de imágenes estereoscópicas sobre España que a lo largo de las décadas de 1860 y 1870 se vería enriquecida por las de otras firmas que van traspasando sus fondos, haciéndose imposible la identificación de autorías y fechas concretas: **Jacques Athanase Joseph Clouzard** (imágenes realizadas en torno a 1852-56), **Henri Charles Plaut** (en Cádiz, década de 1850), **Ferrier y Soulier** (entre 1850 y 1870, imágenes comercializadas posteriormente por León&Levy), **Furne & Tournier** (Andalucía, entre 1850 y 60), **Jules Carpentier**

(Granada, desde 1876), **Pierre-Ambroise Richebourg** (toda España, entre 1850 y 60), **Jean Andrieu** (en torno a 1860, realizó más de 300 imágenes por toda España), **Ernest Lamy** (activo en 1860), **Adolphe Block** (activo entre 1860 y 1900, publicó la serie titulada *Vues d'Espagne*), **Adolfo Fº** (activo entre 1860-y 1870, con fotografías sobre todo de La Alhambra), **Alfonso Begué** (activo entre 1860 y 1870, realizó imágenes de Madrid y Toledo) y **Frank Mason Good** (activo entre 1860 y 1870, realizó un conjunto de 220 vistas de Zaragoza, Barcelona, Tarragona, Valencia, Córdoba y Sevilla).

Fotógrafos comerciales instalados en España

Al describir la llegada de la fotografía a España, vimos cómo fue la presencia de estos profesionales europeos las que impulsarían el nacimiento de su práctica en nuestro país y cómo los principales monumentos comenzarán a estar presentes en los catálogos comerciales a partir de la década de 1860.

Junto a esta presencia de extranjeros de forma efímera, otros decidieron quedarse en nuestro país, o permanecieron largo tiempo, ante las buenas perspectivas económicas que presentaba la apertura de un comercio desconocido hasta entonces en España.

El género fundamental que practicarían sería el del retrato, porque era el que evidentemente tenía una mayor demanda, pero algunos de ellos también realizarán fotografías de monumentos y vistas urbanas, sobre todo aquellos que instalaron sus estudios en las principales ciudades objetivo de los viajeros del siglo XIX, como fueron Granada y Sevilla.

El primero del que tenemos referencia es **Francisco Leygonier y Haubert** (1812-1882), sobre el que hasta ahora se tenían confusos datos de su nacionalidad y presencia en Sevilla, y en cuya biografía hemos conseguido avanzar algunas precisiones.

Considerado francés o de origen francés, lo cierto es que Leygonier nació en España y en Francia cursó estudios filosóficos y de cálculo donde aprendió la técnica del daguerrotipo, -del que expuso algunos ejemplos en la Exposition des produits des arts et l'industrie de Burdeos de 1844- y el calotipo.



De 1846 datan sus primeros papeles a la sal de los Reales Alcázares y de la catedral de Sevilla¹⁶⁷ y, en 1850, ya trabajaba para el duque de Montpensier. Para él realizó imágenes de Sevilla (1852) y Granada (1853)¹⁶⁸, así como las imágenes de la Basílica de Valme (1859) tras su restauración realizada por iniciativa del duque. Corresponsal de *La Lumière*¹⁶⁹ en Sevilla, fue el más afamado de los fotógrafos durante ésta década en Sevilla y su trabajo encontró continuador en su hijo, Francisco de Leygonier y Ortiz¹⁷⁰.

Otro de estos fotógrafos extranjeros, de los que apenas teníamos datos es **Louis Charles Raoul Vernay** (1825-¿?), conocido como conde de Vernay. Su actividad en nuestro país

comenzaría en 1852, trabajando para el duque de Montpensier en Sevilla y Cádiz, pero no será hasta 1862 cuando abra un estudio fotográfico en la capital, siendo nombrado un año más tarde, fotógrafo de cámara de la reina Isabel II, en sustitución de Charles Clifford y otorgándole la Orden de Carlos III ese mismo año de 1863.

A pesar que algunos medios alabaron tal reconocimiento: *“Sabemos que se ha concedido al inteligente artista fotógrafo Mr. El conde de Vernay, la cruz de Carlos III. Cuantos conocen la perfeccion inusitada a que dicho señor ha llevado sus trabajos artísticos, la suavidad y la dulzura que ha conseguido imprimir a las tintas de todos ellos, la precisión mas exacta y minuciosa de los detalles que todo esto ofrece, así en la parte cinetífica como en la puramente material, celebraran de seguro que este género de distinciones se conceda a los que de tal suerte y con tales resultados cultivan el arte de Niepce, hoy tan considerablemente adelantado”*¹⁷¹, también despertaría este hecho duras críticas en la prensa del momento, por considerar esta concesión un desprecio hacia el trabajo de otros fotógrafos nacionales como Martínez Sánchez y Alonso Martínez, e incluso del propio Laurent: *“debemos añadir que aun más digno de la condecoración concedida creemos nosotros lo es entre los artistas extranjeros, el señor don Juan Laurent. Él con un desinterés que le honra ha accedido a nuestros deseos de retratar a los personajes mas notables de España en todas las carreras del Estado: él, tan pronto como se verifica un suceso glorioso para el país, acude solícito, y sin reparar en gastos saca vistas y copias que el público ilustrado ha recibido con grata satisfacción: él ha reproducido las joyas del Museo de Pinturas y los cuadros más principales de la última Exposición de Bellas Artes y hecho los retratos de sus autores: él, en fin, cuenta un magnífico catálogo que no presentará ningún otro fotógrafo.”*¹⁷². Laurent, no obstante, obtendría finalmente esta condecoración en 1881¹⁷³.

El origen de tal premio pudo estar en la realización del álbum de Montserrat¹⁷⁴, dedicado a la reina, en el que aparecían vistas del monasterio benedictino, haciendo destacar su monumentalidad bajo el marco del paisaje rocoso que le rodea, con espectaculares puntos de vista, como el realizado desde la roca de Sant Jaume.

Su estudio de la calle Montera, fue el lugar en el que Disderi se instalará durante los meses de noviembre y diciembre de 1864, estancia que tuvo una gran repercusión en la corte. Como ya hemos

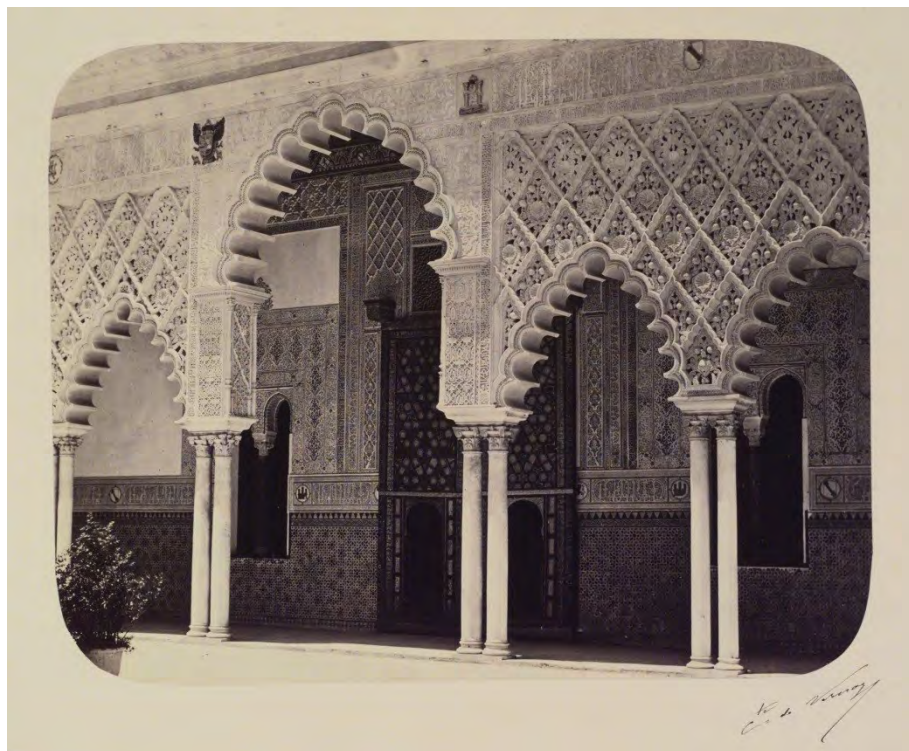
mencionado, durante esos años tuvo el encargo por parte de la compañía del ferrocarril, de realizar un amplio recorrido gráfico tanto por la línea del Norte como por la del Mediterráneo, que le llevaron a cerrar su estudio durante varios meses.

Tras varios episodios rocambolescos, en los que se batió en duelo e incluso se le dio por muerto, víctima de una explosión en su estudio de París, permaneció en Madrid hasta 1873, fecha desde la que no vuelve a tenerse noticia de su trabajo.

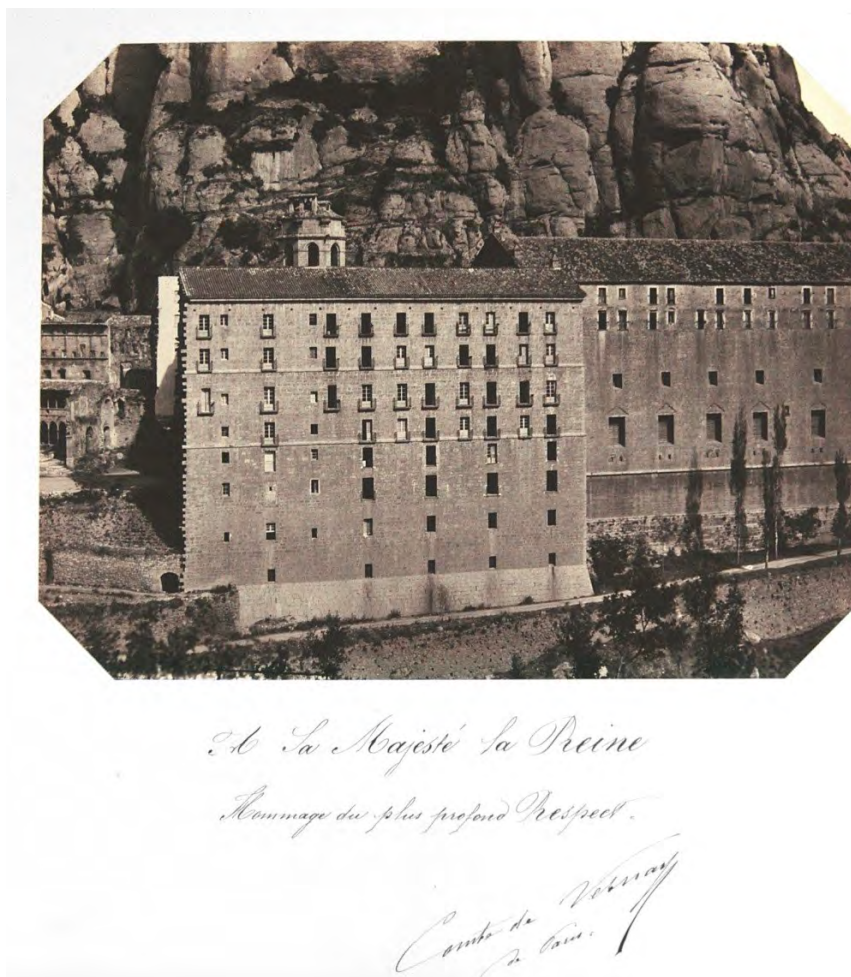
A pesar de saber que realizó varias fotografías de obras públicas y arquitectura, tan sólo se conocen como ejemplo de ellas el álbum de Montserrat y cuatro imágenes de Barcelona, los Reales Alcázares y la catedral de Sevilla, en las que podemos contemplar su maestría en la técnica del colodión y su gusto por los encuadres tomados desde puntos de vista elevados.

Poco conocidas, y en su mayoría desaparecidas, son también las realizadas por el conde de Lipa, Luis León Masson, la familia Beauchy y E. Lorichon, todo ellos retratistas instalados en la capital hispalense.

Bajo el seudónimo de **conde de Lipa**, se encontraba Luis Tarszenski (1793-1871), un exiliado polaco que trabajó como



fotógrafo retratista transeúnte por España. De entre sus escasas fotografías de arquitectura, se encuentra la imagen que recoge la colocación de la primera piedra del edificio de la Biblioteca Nacional (21 de abril de 1866), llevando el sello en seco de su firma, en el que figura como “Fotógrafo de SS. MM.A.R.”.



Luis León Masson (¿?-1874), se estableció en la calle Sierpes de Sevilla, en torno a 1855 y de él se conservan¹⁷⁵ algunas vistas de Madrid, Málaga, Gibraltar, Sevilla, Toledo, Granada y Córdoba.

Junto a la familia Leygonier, los **Beauchy** tuvieron una larga trayectoria como retratistas pero, sobre todo, como cronistas de la vida de la ciudad. El establecimiento fue abierto por Jules Beauchy Pérou en 1865, asociándose poco después con Antonio Rodríguez Téllez. Les sucedió el hijo, Emilio Beauchy Cano (nacido en 1842-¿?) tan buen retratista como reportero y después el nieto Julio Beauchy García (nacido en 1883) que se distinguiría por sus

reportajes sobre la guerra de África o las inundaciones de Sevilla en 1912.

En Granada, destacará **Charles Mauzaise Weelher (1823-¿?)**, hijo del pintor Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844), que llegaría a la ciudad en 1857. Allí compaginó la pintura, con la fotografía, siendo de los primeros fotógrafos en apreciar el negocio que suponía la comercialización de vistas de la ciudad para los viajeros del siglo XIX. Hasta 1880 compuso una de las mejores y mas amplias colecciones de la ciudad y sus monumentos, constituyendo un ejemplo de su arte, el álbum¹⁷⁶ que, junto al también fotógrafo **José García Ayola**¹⁷⁷ (activo entre 1863-1900), le dedicarían a la infanta M^a de las Mercedes de Orleáns y Borbón, hija del duque de Montpensier, con motivo de su enlace con Alfonso XII en 1878.



De especial interés son además estas imágenes porque las dedicadas a los detalles de las decoraciones de los palacios de la Alhambra fueron comercializadas bajo el sello de J. Laurent y Cia., constituyendo un claro ejemplo del intercambio de negativos entre firmas fotográficas, además de reiterar el interés por la reproducción de este tipo de fragmentos decorativos.

En este estudio se formaría tempranamente **Rafael Garzón Rodríguez** (1863-¿?) que, asociado con **Rafael Seán y González** (activo entre 1870-1910) desde 1880, continuarían la labor de Mauzzaisse en el registro y comercialización de los principales monumentos y rincones de la ciudad de Granada, y también de Córdoba¹⁷⁸, a partir de 1890.

El caso de Mauzzaisse y Garzón será la dinámica habitual en la apertura de muchos estudios locales, destacando las obras de estos profesionales nacionales por la sucesiva incorporación de nuevos motivos, pero fotografiados siempre siguiendo las pautas marcadas ya en la década de 1850, como hemos visto.

Destacará sobre todos ellos, **Casiano Alguacil Blázquez** (1832-1914)¹⁷⁹, que abriría un estudio en Toledo en 1862, comenzando poco después una serie de fotografías bajo el epígrafe de *Museo Fotográfico*, que incluía vistas de otras ciudades españolas. Su colección de tipos toledanos junto con las imágenes de los principales monumentos de la ciudad, que de forma constante fotografió, le hacen comparable con la obra de E. Atget sobre París.

Para finalizar, queremos citar aquí el *Álbum, Salamanca artística monumental*¹⁸⁰, realizado por el fotógrafo de cámara de la reina **Julián Martínez de Hebert** (1840-ca. 1895). Oriundo de Vitoria, estudió Bellas Artes en Barcelona y se instaló como miniaturista y fotógrafo en Madrid, en torno a 1860. Reputado por sus retratos iluminados, en 1867 realizaría éste álbum, compuesto por 53 fotografías, siguiendo la estela estética marcada por Clifford y Laurent.

3. EPÍLOGO. LA DIFUSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

A lo largo de este estudio hemos ido descubriendo cómo la ausencia de una dinámica en la protección, exhibición y publicación de las fotografías de arquitectura en España, a diferencia de la de países como Francia o Gran Bretaña, junto a la consideración de éstas como un material efímero y de consumo particular, fundamentalmente, hace que precisamente sea en colecciones extranjeras donde se observe la amplia difusión que este tipo de imágenes tuvieron por todo el mundo a lo largo del siglo XIX.

En España, la malograda conservación de este tipo de materiales y su inclusión en la mayoría de casos en álbumes particulares, ha mermado, en gran medida, la posibilidad de poder estudiar en su contexto el número y desarrollo de la fotografía de arquitectura, cuyos mejores ejemplos se conservan hoy día en Patrimonio Nacional, Biblioteca Nacional y Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, siendo las dos últimas colecciones de creación contemporánea.

La concentración de álbumes conservados en las colecciones reales obedece al interés de los fotógrafos decimonónicos por promocionar su obra y esperar la protección real, y no por la iniciativa de la reina **Isabel II** que, a diferencia de la reina Victoria o del emperador Napoleón III, nunca proyectó utilizar la fotografía como un medio de difusión de los valores artísticos de la nación.

Sí fue éste, en cambio, un interés que surgió en el **duque de Montpensier**, a través de la realización de los reportajes de Valme o Yuste encargados a Leygonier y Clifford, pero la venta y desaparición de su colección fotográfica, de la que tan sólo conservamos parciales inventarios, hacen ardua la tarea de reconstrucción de su historia.

Al igual que el duque, otro miembro de la familia real aficionado al coleccionismo de fotografía fue el infante **Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza** (1811-1875), pero también en su caso carecemos de un pormenorizado inventario de estos materiales en sus colecciones, a diferencia, en cambio, de los instrumentos que formaban parte de su gabinete fotográfico en el Palacio Real¹⁸¹ y en

su casa de Pau, cuya documentación inédita hemos encontrado en el Archivo de Protocolos¹⁸².

La mención de la fotografía en inventarios de bienes particulares¹⁸³ es ínfima y poco significativa ya que, además, debe tenerse en cuenta que la adquisición de fotografías de estas características tenían un limitado comercio en nuestro país y el principal destino de los repertorios comerciales fue el de su venta a visitantes y eruditos extranjeros. Éstos serían quienes fundamentalmente se encargaran de difundir, como hemos visto, la fotografía de arquitectura española.

Junto a las colecciones institucionales y particulares ya mencionadas, queremos citar, por último, las reunidas, contemporáneamente, al periodo tratado en este estudio por los arquitectos **Alfred Armand** (1805-1888)¹⁸⁴ y por **Henry Hobson Richardson** (1838-1886)¹⁸⁵. Armand, arquitecto oficial de los financieros Émile e Isaac Pereire, fue un apasionado del arte y la arquitectura que le llevó a reunir 17.499 obras, entre grabados y fotografías, hoy conservados en la Bibliothèque nationale de France¹⁸⁶, reunidas con el objetivo de redactar una historia general del arte, proyecto que no llegaría a materializarse y dentro de cuyo conjunto destaca la presencia de la arquitectura y la escultura española, a pesar de ser Italia su principal objeto de interés.

Aunque viajó a España en noviembre de 1864, concretamente a Granada para adquirir dibujos del palacio de La Alhambra, la recopilación de imágenes fotográficas del arte de nuestro país¹⁸⁷ comenzó a realizarlo en torno a 1855, a través de su adquisición en diferentes exposiciones como en la Exposición Universal de París (1855), de Bruxelles (1856), así como en las exposiciones anuales de la Société française de photographie, en la que como hemos visto numerosos viajeros extranjeros exhibieron su trabajo, destacando en número las fotografías firmadas por Charles Clifford, Jean Laurent y Louis Masson, quedando aún por identificar la autoría del 45% de esta colección.

Aunque nuestro ámbito de estudio se ha centrado en Europa, como un ejemplo significativo de la amplia expansión que alcanzó la fotografía de monumentos españoles, debemos citar la colección reunida por el arquitecto norteamericano Henry Hobson

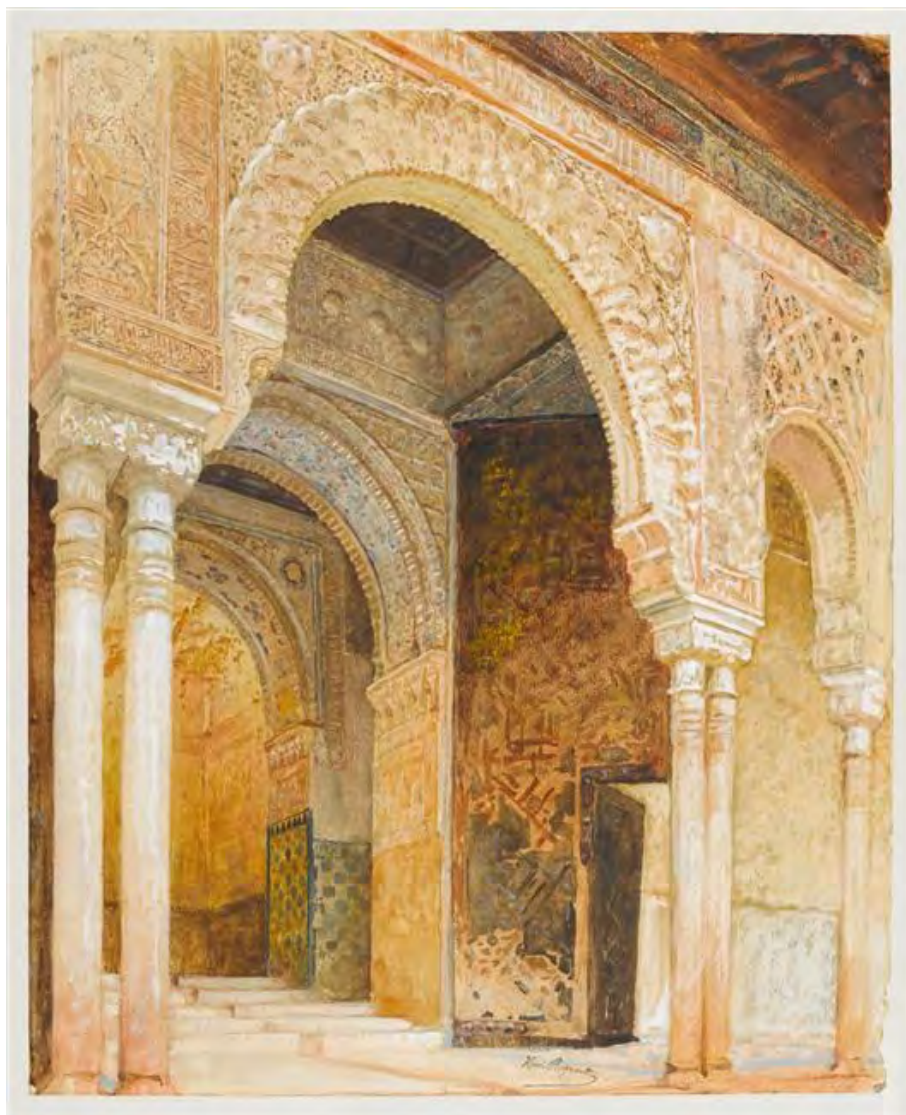
Richardson. El uso de la fotografías por parte de este arquitecto fue notable. Utilizadas como fuente de inspiración en sus propios trabajos, las carpetas y álbumes acumulados por él ocupaban un amplio espacio en su estudio para que, además, tanto aprendices, como clientes pudieran contemplarlos.

En 1882, Richardson realizaría un amplio periplo por nuestro país¹⁸⁸, fruto del interés con el que siempre había tratado las formas arquitectónicas españolas en sus proyectos y que conocía previamente por litografías y fotografías, tanto de su periodo de formación en la École des Beaux Arts de París como por su posterior interés en coleccionarlas a través de la fotografía desde la década de 1870.

Las evidentes influencias de la arquitectura española en obras como la Trinity Church, de Boston (1871), la biblioteca Crane (1880-83), en Massachussets o la cárcel de Alleghery County (1883-88), en Pittsburg, tienen su claro origen en los motivos fotográficos coleccionados por Richardson, que incluyen los edificios medievales y renacentistas mas significativos de Ávila, Barcelona, Burgos, Coca, León, Palencia, Salamanca, Segovia, Toledo, Valladolid, Zamora y Zaragoza, siendo apenas una docena las relativas a la arquitectura nazarí, de entre las doscientas imágenes de España que llegó a adquirir. Agrupadas ordenadamente en álbumes, hoy conservados en la biblioteca de la universidad de Harvard¹⁸⁹, el conjunto de imágenes de España lleva la firma en la mayoría de ellas del establecimiento de J. Laurent&Cía y de Casiano Alguacil.

Otros usos de la fotografía de arquitectura

La fotografía como documento, fue importantísima para la arquitectura, pero la fotografía de la arquitectura española, también fue modelo e inspiración para los pintores orientalistas del momento como podemos comprobar en algunos ejemplos hasta ahora no contemplados y que han pasado desapercibidos.



Muchos de los principales autores de ese movimiento artístico visitaron Andalucía durante toda la segunda mitad del siglo XIX. De entre todos ellos, por su estrecha relación con la fotografía, hemos querido rescatar la obra de Henri Regnault (1843-1871). Su muerte prematura en la Guerra Franco-Prusiana, le convirtió en un héroe y fue considerada una gran pérdida nacional por sus prometedoras cualidades artísticas.

Regnault realizó un viaje por España entre agosto de 1868 y enero de 1869, instalándose en Granada la mayor parte de ese tiempo. Su padre Henri Victor Regnault¹⁹⁰, pionero en el calotipo y alumno de Le Gray, fue un destacado miembro de la Société française de Photographie y figura clave en el perfeccionamiento de los procesos fotográficos. En su correspondencia, publicada por Arthur Duparc en 1873¹⁹¹, Henri Regnault hijo, hace constantes



alusiones a la realización de fotografías durante su estancia en España. De ella se sirvió para acabar el retrato que hizo del general Prim y en Alicante, de la que alabó sus paisajes, repartió su tiempo entre la fotografía y la pintura.

Fascinado por la Alhambra, a la que dedicará apasionadas líneas en su correspondencia, tomó numerosas fotografías que no conocemos, pero sí sus acuarelas, en las que la influencia de la fotografía en sus encuadres y perspectivas fue una constante.

Ilustración, documento, souvenir, fuente de inspiración, la presencia de la arquitectura española en la historia de la fotografía tiene, como vemos, un papel destacado, que hasta ahora había pasado inadvertido.

¹ GERNESHEIM, Helmut, “Charles Clifford”, en *Image*, nº 2, junio de 1960, págs. 73-77.

² LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Charles Clifford, Vistas del Canal de Isabel II*, Madrid, Canal de Isabel II, 1988; FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1996; CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco, *Clifford en España (1849-1863): Colección Martín Carrasco*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000; PIÑAR SAMOS, Javier y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, «Clifford y los álbumes de la Academia», en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 98 y 99, primer y segundo semestre de 2004, págs. 9-52.

³ LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *150 años de fotografía en España*, Madrid, Lunverg, 1999; DÍAZ BURGOS, Juan Manuel, *Fotografía en la región de Murcia*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2003; SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, Casiano Alguacil: Los Inicios de la Fotografía en Toledo, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

⁴ National Archives, Kew.

⁵ GUESDON, Alfred, *L'Espagne a vol d'oiseau*, París, Hauser y Delarue, ca. 1855.

⁶ QUIRÓS LINARES, Francisco, *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*, Valladolid, Ámbito ediciones, 1994 y RIUS, Núria F., “Barcelona fotografiada des l'aire: Alfred Guesdon, Antonio Casteluchó i Antoni Esplugas”, en <http://lespincsdelfotograf.wordpress.com/2012/09/10/barcelona-fotografiada-des-de-laire-alfred-guesdon-antonio-casteluchó-i-antoni-esplugas-c-1850-1882-1888/>.

⁷ S.F., *La Esperanza*, 18 de junio de 1852.

⁸ Véase RECKS, Robert, *Who's who in ballooning*, consultable en <http://www.ballooninghistory.com/whoswho/>

⁹ En los primeros años del calotipo en nuestro país, éstos se denominaban “daguerrotipos al/en papel”.

¹⁰ S.F., *El Clamor Popular*, 14 de noviembre de 1850.

¹¹ S.F., *La España*, 14 de noviembre de 1850.

¹² Archivo General de Palacio, 11795 exp. 8. Y 10689, exp. 22.

¹³ S.F., *El Diario de Avisos*, 11 de enero de 1851.

¹⁴ S.F., *La Ilustración*, 18 de enero de 1851.

¹⁵ S.F., *La España*, 1 de febrero de 1851.

¹⁶ Véase capítulo 1.

¹⁷ GARCÍA ESPUCHE, Albert, *Ciudades del globo al satélite*, Madrid, Electa, 1994, págs.. 21-60 y CORBOZ, André, “La ciudad desbordada” en GARCÍA ESPUCHE, Albert, *Ciudades del globo al satélite*, Madrid, Electa, 1994, págs.. 219-228.

¹⁸ Citado en GARCÍA ESPUCHE, Albert, *Ciudades del globo al satélite*, Madrid, Electa, 1994, pág. 22-23.

¹⁹ GÁMIZ, Antonio, “Paisajes urbanos vistos desde el globo: dibujos de Guesdon sobre fotografías de Clifford, 1853-55”, en *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, año 9, 2004, págs. 110-117.

²⁰ *Idem.*, pág. 114.

²¹ Véase Capítulo 1.

²² S.F., *La Época*, 11 de febrero de 1857.

²³ S.F., *El Clamor Público*, 30 de noviembre de 1851.

²⁴ Real Biblioteca, FOT/238. Véase el álbum completo reproducido en Volumen II, anexo documental nº 16.

²⁵ Citado en PRIETO GONZÁLEZ, Juan Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos*, Madrid, CSIC, 2004, pág. 162.

²⁶ PARCERISA, Francisco Javier, *Recuerdos y Bellezas de España, Madrid*, Barcelona, Luis Tasso, 1839-1855.

²⁷ ASSAS, Manuel de, *Álbum artístico de Toledo*, Madrid, Julián Saavedra y Compañía, 1848.

²⁸ ESCOSURA, Patricio de la, *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, París, Alberto Hauser, 1842-1850.

²⁹ Véase Capítulo 2.

³⁰ *Ídem.*

³¹ S.F., *El Herald*, 28 de mayo de 1853. Hay varios ejemplares recogidos en álbumes de estas fotografías en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, en la Biblioteca de la Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid y en la Real Academia de la Historia.

³² Véase Volumen II, anexo documental nº 1, en DVD.

³³ BENAIZUZA, Conde de, “Noticias sobre la Historia de la Fotografía”, en *La América*, 9 de octubre de 1859, pág. 14.

³⁴ S.F., *La España*, 26 de mayo de 1853.

³⁵ S.F., *La Época*, 3 de noviembre de 1853. Véase Volumen II, anexo documental nº 1 (tabla desplegable).

³⁶ S.F., “The exhibition of the Photographic Society”, en *The Art-Journal*, 1 de febrero de 1854, págs. 48-50.

³⁷ S.F., “Voyage en espagne. Album de M. Clifford”, en *La Lumière*, 29 de abril de 1854.

³⁸ S.F., *La España*, 19 de febrero de 1855.

³⁹ Véase Capítulo 5.

⁴⁰ S.F., *El Diario oficial de Avisos de Madrid*, 10 de febrero de 1854.

⁴¹ FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1996, pág. 76-77.

⁴² LLOYD, Valerie, *Roger Fenton, Photographer of the 1850's*, Londres, South Bank Board, 1988.

⁴³ Véase Capítulo 2.

⁴⁴ S.F., *La España*, 29 de junio de 1855.

⁴⁵ FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain*, Londres, John Murray, 1855, pág. 10.

⁴⁶ DÍAZ-AGUADO, C., “La fotografía de les obres públiques, carreteres, ponts, fars i camins de ferro (1851-1878)”, en *De París a Cadis. Calotípià i Col·lodió*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2004, págs.147-149; AGUILAR CIVERA, Inmaculada, “La mirada fotográfica de la Ingeniería Civil”, en nº 78, 2007, págs. 82-93.

⁴⁷ BONET CORREA, Antonio, “Madrid y el Canal de Isabel II”, en *Agua y Ciudad detrás del grifo*, Madrid, Fundación Canal de Isabel II, 2001.

⁴⁸ DÍAZ-AGUADO Y MARTÍNEZ, César, “Lucio del Valle, Laurent y los álbumes de Obras públicas”, en VV.AA., *J. Laurent. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1996, págs.49-59.

⁴⁹ La Biblioteca Nacional de España y el Archivo General de Palacio conservan ejemplares de estas vistas.

⁵⁰ Véase Capítulo 2. VV.AA., *Les Rothschild en France au XIXe siècle*, París, Bibliothèque nationale de France, 2013.

⁵¹ Véase Capítulo 2.

⁵² LITVAK, Lily, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

⁵³ LACAN, Ernst, “Voyage en espagne. Album de M. Clifford”, en *La Lumière*, 12 de julio de 1856.

⁵⁴ LACAN, Ernst, “L’Exposition photographique á Bruselles”, en *La Lumière*, 18 de octubre de 1856.

⁵⁵ CLIFFORD, Charles, “Question des tirages et des épreuves”, en *La Lumière*, 18 de octubre de 1856.

⁵⁶ NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, *La luz, símbolo y sistema visual: (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Cátedra, 1978 y MORALES, Alfredo, NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del renacimiento en España.1488-1599*, Madrid, Manuales de Arte, Cátedra, 2009 (5ª ed.).

⁵⁷ Véase Capítulo 3.

⁵⁸ Véase Volúmen II, anexo documental nº 5.

⁵⁹ SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel, “Vistas fotográficas del puente del Alcántara realizadas por Charles Clifford en 1860”, en *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, págs. 337-354.

⁶⁰ CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble through Spain*, Londres, Marion&Cia., s.a.

⁶¹ *Idem.*, pág. 3.

⁶² D’ALEMBERT, Jean Le Rond, « Discours préliminaire », en *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1751-1772, [citado por la edición de Flammarion, 1986, pág. 176].

⁶³ CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*, Droz, Ginebra, 2003, pág. 34.

⁶⁴ Los listados manuscritos se conservan en los álbumes que Clifford envió a la reina Victoria, hoy conservados en Windsor.

⁶⁵ Rada y Delgado, Juan de Dios de la, *Viaje de S.S. MM.y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*, Madrid, Aguado, 1860.

⁶⁶ TUBINO, Francisco María, *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. á las provincias andaluzas*, Sevilla, Madrid : Aguado, 1860.

⁶⁷ ROBERTS, Richard, *An Autumn Tour in Spain in the year of 1859*, Saunders, Otley, 1860.

⁶⁸ DAVILLIER, Charles, *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*, París, Hachette et Cie., 1874.

⁶⁹ VV.AA., *Álbum Monumental de España*, Madrid, José Sala y Sardá, 1863-69. Véase Volumen II, anexo documental nº 17.

⁷⁰ BLAS, Javier, ROMERO DE TEJADA, Lola, URRUTIA DE HOYOS, Elisa, “La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España” en *Monumentos arquitectónicos de España. Principado de Asturias* (edición facsímil), Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1988; SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a Ángeles, *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995; BLAS, Javier de, “Monumentos arquitectónicos de España. La representación científica de la Arquitectura”, en VV.AA., *Anticuaria y arqueología. Imágenes de la España Antigua, 1757-1877*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 1997.

⁷¹ Del quinto volumen existe un ejemplar completo en el Museo Municipal de Madrid.

⁷² Archivo de la Real Biblioteca, ARB/8, CARP/4, doc. 136.

⁷³ SALA y SARDÁ, José, *Tesoro de la escultura : colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él*, Madrid, J. López, vol. 1, 1862 y Manuel Galiano, vols.2-5, 1865. Fecha de impresión: vol.1, en 1862, vols. 2-3, en 1863; vol. 4, en 1864; vol. 5, en 1865.

⁷⁴ Archivo de la Real Biblioteca de Palacio, ARB/10, CARP/5, doc. 217.

⁷⁵ Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, Legajo 461. De intermediarios se encontraban Sir John Crampton (1805-86), embajador en Madrid (desde 1860 hasta 1869), Valentín Carderera y Solano (1776-1880) y Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), así como del Director de las Colecciones Reales, Pedro de Madrazo (1816-1898), a quien J. C. Robinson, el conservador del Victoria and Albert, se dirigiría para obtener la licencia necesaria para que “valiéndose de un fotógrafo de su confianza pueda sacar copias de una parte de la colección de tazas y vasos de cristal y otros materiales que existe en el Real Museo”.

⁷⁶ Este material ha sido estudiado geográficamente por Carlos Teixidor, quien de una manera sistemática ha estudiado la presencia de este fotógrafo en Madrid, Andalucía, Aragón, Valencia y Portugal.

⁷⁷ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La fotografía comercial y el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, nº 38, Madrid, 2002 y “La democracia del arte: El Museo del Prado objetivo de la fotografía”, en *El Grafoscopia*, Museo del Prado, 2004, págs. 253-276. Los diferentes volúmenes de la obra *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Museo Municipal, 2005-2006, han venido a completar algunos datos a la biografía de este fotógrafo.

⁷⁸ La documentación y referencias relativas a la vida de Laurent utilizada ha sido encontrada en los siguientes archivos, gracias a la inestimable colaboración de su personal: Archivo de Villa de Madrid (AVM), Archivo Histórico de Protocolos (AHP), Archivo General de la Administración (AGA), Archivo del

Museo del Prado, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (RASf), Archivo General de Palacio (AGP), Archivo Histórico Nacional (AHN), Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (AHOEPM), Centre des Archives diplomatiques de Nantes (CADN), Archives de la Ville de Paris (AVP), Institut national de la Protection industrielle de Paris (INPI) y Archives municipales de Nevers (AMN).

⁷⁹ Según los libros decenales de actas, matrimonios y muertes de los Archives municipales de Nevers, Jean Laurent tuvo una hermana, Marie Josephine Laurent (1814), que murió a los 13 meses de edad y que aparecía como hija de Jean Laurent y de Claudine Minier, puntualizando el acta de defunción que murió en casa de su madre. Laurent nace en 1816 y según figura en su testamento, tenía otra hermana llamada Ana Paulina.

⁸⁰ AHP, tomo 26.374.

⁸¹ Esto nos hace detenernos en una de las primeras dudas planteadas sobre Laurent y se refiere a su propio nombre. Si bien en la gran mayoría de documentación oficial, escrita por otros sobre él (notarios, funcionarios, etc.) siempre aparece denominado como Juan Laurent, e incluso la lápida de su tumba aparece como Juan, tanto en su firma, en que sólo aparece la inicial “J”, en las portadas de sus catálogos de venta, en la documentación de la Embajada de Francia en Madrid, declara este deseo en su testamento y que aparezca mencionado en las crónicas de la época como “fotógrafo francés”, nos lleva a pensar que fue conocido como Jean Laurent o simplemente Laurent. Será también su nombre el que podría determinar la consideración de un documento que explicaría su determinación a establecerse definitivamente en España.

⁸² En la tabla decenal de fallecidos de los Archives municipales de Nevers, aparece la defunción de Jean Laurent padre en 1818, casado en tres ocasiones, miembro de la Legión de Honor y personalidad en Nevers.

⁸³ CADN, Madrid, Embajada, Serie B, Carton 235.

⁸⁴ CADN, Madrid, Embajada, Serie Franceses en España. 1849. “Primera Secretaría del Estado. Palacio 19 de junio a 1849

Desertores: André Victor Lorito/Jean Francois Benoit/François Lamiere/Jean Laurent

Muy Señor mío; El Sr. Ministro de la Gobernación se participa que habiéndose presentado cuatro desertores del Ejército francés, llamados Andrés Victor Lorito, Juan Francisco Benoit, Francisco Damiere y Juan Laurent en Zaragoza, habían sido dirigidos por la autoridad civil de aquella ciudad a la de Guadalajara con socorro de ruta y que posteriormente han quedado en completa libertad porque de su calidad de desertores no procede su ulterior detención. Lo que tengo la honra de poner en conocimiento de V. S. Aprovechando esta ocasión para reiterarle las mayores seguridades de mi distinguida consideración. B.I. M. de V. I. Su atento y seguro servidor, Pedro Pidal. Al Sr. Encargado de la República Francesa.*Negocia los convenios de extradición entre 1848-1850. No está incluido el de deserción. Primera Secretaría del Despacho de Estado. Palacio.”

⁸⁵ Lo cierto es que no fue un nombre frecuente entre los franceses residentes en España y que si bien en el encabezado del documento se menciona a Jean Laurent, en el cuerpo interior del documento sí se menciona a Juan Laurent lo que podría indicar un cierto arraigo y de ahí su aparición en los padrones de 1848.

⁸⁶ Véase Capítulo 4.

⁸⁷ MONLAU, Pedro Felipe, *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías o Madrid en la mano*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1850, pág. 19.

⁸⁸ *Idem.*, 274.

⁸⁹ *El Ancora* publica el 24 de noviembre de 1851 que: “Ilmo sr: Visto el expediente instruido en esa dirección general con motivo de haber solicitado los Sres. Laurent y Compañía, fabricantes de cajas finas para dulces, que no se admitan las extranjeras cuando se hallen adornadas con pasamanería que contenga menos de un 50 por ciento de seda o con cuales quiera otros adornos que, según las leyes, no estén admitidos a comercio; y teniendo en cuenta: 1º la imposibilidad de hacer reconocimiento que se solicita sin estropear las cajas, en cuyo caso se irrogaran perjuicios de consideración a los interesados;

2º. Lo insignificante del precio de la parte de pasamanería que contienen comparando con el total de las mismas; Y 3º La circunstancia de que estando impuesto el derecho sobre a valúo crecerá aquel en la proporción que el valor de la pasamanería que traigan, he resuelto desestimar lo que se solicita, de conformidad con lo propuesto por esa dirección general. Lo digo a V.I. para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid a 3 de noviembre de 1851.=Bravo Murillo.=Señor director general de aduanas y aranceles.

⁹⁰ AHOEPM, Privilegio de Invención nº 1321.

⁹¹ AHOEPM, Privilegio de Invención nº 1474: “Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas, etc. ejecutados por medio de la fotografía”, 29-8-1856.

⁹² AHOEPM, Privilegio de Invención nº 3026: “Aplicación de la fotografía a los abanicos”. 12-12-1864.

⁹³ INPI, “Application de la photographie aux éventails”, Brevet d'invention nº 65844 du 3/1/1865.

⁹⁴ François Willème inscribió su patente en España en 1862 bajo el título de “Procedimiento para construir mecánicamente esculturas con auxilio de la fotografía combinada con el pantógrafo”, AHOEPM, nº 2659, 9-4-1863.

⁹⁵ Sobre François Willème y la fotoescultura véase SOBIESZEK, Robert A., “Sculpture as the Sumo f Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868”, en *The Art Bulletin*, vol. 62, nº 4 (Dec. 1980), págs. 617-630 y DROST, Wolfgang, “La Photosculpture entre art industriel et artisanat: la réussite de Francois Willème”, en *Gazette des Beaux-Arts*, v. 6, no. 106 (Octubre 1985) p. 113-29.

⁹⁶ Sobre la fotografía como objeto de consumo véase Piñar, Javier, “Catálogo”, en *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940*, Granada, Junta de Andalucía/TF editores, 2003.

⁹⁷ *La Iberia*. 15 de diciembre.

⁹⁸ AGP, Cuentas Particulares, legajo 5239.

⁹⁹ André-Adolphe-Eugène Disdéri, estuvo activo desde 1847. Abrió su propio estudio en 1854, año de la invención de la *carte de visite*. Fue fotógrafo oficial de Francia y de varias cortes extranjeras. Tuvo numerosas sucursales, entre ellas Madrid (ca. 1855) y Sevilla (1877). Su obra se conserva en la Bibliothèque nationale de France. Véase Sougez, M.-L y Pérez Gallardo, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.

¹⁰⁰ “Progreso Artístico. Hemos visto unos grupos de fotografía, hechos por Laurent y expuestos en la carrera de San Gerónimo que muestran un adelanto muy aceptable y preferible al anterior sistema. Los grupos que citamos, el uno representa los espadas célebres, el otro las personas que constituyen la familia Real española. En ambos, las figuras están colocadas, poco más ó menos, en la disposición que se da a los árboles genealógicos. Siendo en mayor tamaño, serán de muy buen efecto, y sin duda se adoptarán con preferencia para grupos de familia, marcando la filiación.”. *Escenas contemporáneas. Revista política, literaria y de Ciencias, artes, comercio, agricultura y teatros*. Tomo I, 1863, pág. 152.

¹⁰¹ Según publica el *Bulletin de la Société française de Photographie*, en agosto de 1876 (pág. 202) envió dos series fotográficas. Una perteneciente al Museo de Artes Industriales de Milán y otra con la reproducción de los estudios sobre el Turkestan. En 1879, enviaría una colección completa de las obras de arte del Museo del Prado que había fotografiado (*Bulletin de la Société française de Photographie*, agosto de 1879, págs. 201-202).

¹⁰² MAYNÉS, Pau, “Jean Laurent y el papel leptográfico”, en *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Ayuntamiento de Valencia, 2003.

¹⁰³ Fue sobre todo un técnico y teórico de la fotografía y contribuyó a su progreso. Miembro activo de la Société française de Photographie, consiguió la creación de una cátedra de fotografía en la Escuela de Caminos (Ponts et Chaussées). Junto con C. L. Barreswil presentó un procedimiento fotolitográfico a base de betún (1852), por el que se interesaron J. Lemercier y N. M. Lerebours (1807-1873).

¹⁰⁴ Según un anuncio en el propio Bulletin de la Société française de Photographie, el papel leptográfico se podía adquirir en el Boulevard de Courcelles, 26.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Sobre este álbum, véase TEIXIDOR, Carlos, *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. La mayoría de los negativos de este trabajo se conservan aún en su mayoría en el Archivo Ruiz Vernacci del IPHE.

¹⁰⁷ LÓPEZ BERISO, Marta, *José Martínez Sánchez, photographe des travaux publics*, memoria de licenciatura, París IV, 1991.

¹⁰⁸ La Colección Castellanos se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase Kurtz, Gerardo y Ortega, Isabel (ed.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989

¹⁰⁹ Véase capítulo 1.

¹¹⁰ Bajo este epígrafe aparecen los fotógrafos comerciales activos en París en el *Annuaire général du Commerce, de l'Industrie, de la Magistrature et l'Administration, ou Almanach* (...) publicado por años por Firmin-Didot frères, París.

¹¹¹ 29 de marzo de 1865. *El Lloyd Español*: “Dice un periódico distinguido de Madrid, que el distinguido fotógrafo señor Laurent ha hecho el retrato del valiente Esteban Tradera, natural de Malgrat, Cataluña, cabo de cañón de la fragata Resolución, el mismo que tan bizarramente defendió su vida en los últimos sucesos del Callao. EL señor Laurent ha puesto a la venta en su establecimiento de la Carrera de San Jerónimo, copias de esta fotografía, que indudablemente será adquirida por cuantos como nosotros se hayan interesado por el heroico y malogrado valor del cabo Tradera.”

¹¹² Primer ejemplo de encargo público con fines patrimoniales utilizando metódicamente el registro fotográfico. Impulsado en 1851 por Francis Wey, miembro de la recién fundada Sociedad Heliográfica. La Comisión de Monumentos históricos (fundada en 1837), sobrepasada por la amplitud del patrimonio nacional, pensó que convenía establecer un repertorio de los monumentos aún existentes, ante la imposibilidad de salvaguardarlos en su totalidad. La Comisión les encomendó a estos fotógrafos realizar todo un repertorio gráfico de los principales edificios de su país para realizar un registro para su posterior restauración. Véase Sougez, M.-L y Pérez Gallardo, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.

¹¹³ En 1879 realizó una petición al Museo del Prado para fotografiar las principales obras del Museo del Prado. AMP, Caja 8764. Sobre el trabajo de los fotógrafos en el Museo del Prado véase PÉREZ GALLARDO, Helena, “La democracia del arte: El Museo del Prado objetivo de la fotografía”, en *El Grafoscopio*, Museo del Prado, 2004, págs. 253-276.

¹¹⁴ Véase capítulo 2.

¹¹⁵ ROSWAG, Alphonse, *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal*, Madrid, Laurent&Cia., 1879.

¹¹⁶ La primera petición oficial para realizar trabajos fotográficos por parte de Laurent está fechada en 1871, aunque es más que probable que ésta no fuera más que una constatación oficial de su presencia en museo o incluso, una renovación o nueva solicitud para continuar sus trabajos fotográficos. Archivo General de la Administración. Educación, Caja 6784.

¹¹⁷ Véase Capítulo 4.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ S. F., *Annuaire Général du Commerce et de L'industrie, de la Magistrature et de l'Administration, ou Almanach des 500,000 adresses*, París, Firmin Didot frères, 1862.

¹²⁰ CADN, Consullat á Madrid, año de 1868, n° 37, 7 de abril de 1868. Louis Encausse le otorga pleno poderes para la comercialización en Francia de una “Máquina para la aplicación en medicina de baños simples minerales y medicinales, por medio del vapor (sauna)” (AHOPM, n° 4428). Le cede a Laurent los derechos de invención para que Laurent inscriba y explote este invento en todos los países que considere oportuno, a cambio del 25% de los beneficios,

¹²¹ “Procuration spéciale donnée par M. Jean Laurent, photographe demeurant à Madrid, Carrera de San Jerónimo, 39, à M. Piard, son représentant à Paris, on il demeure, à l'effet de gérer et administrer la maison de comerce du constituant site à Paris, rue Richelieu, n° 27, pour faire le commerce, assister et comparaitre dans les facilites, pour esther en justice, substituir ¿? domicile , CADN, Consullat á Madrid, año de 1868, n° 51, 26 de abril de 1869.

¹²² AHVP, DQ 18/241.

¹²³ CADN, Consullat á Madrid, año de 1872, n° 62, 3 de septiembre de 1872.

¹²⁴ CADN, Consullat á Madrid, año de 1874, n° 137, 15 de septiembre de 1874. “Procuration Générale. M. Jean Laurent, Maison J. Laurent et Cie du 15 septembre 1874. Du quinze septembre mil huit cent soixante quatorze, delivré par nous aoussi doné une procuration générale passe a brevet a le Chancellerie par M. Jean Laurent, de la Maison Jean Laurent et Cie, établié á Madrid, Carrera de San Gerónimo, 39, en faveur de M. Adolphe Giraudon, demeurant à Paris à l'effet de gérer la succursale de la dite maison établie rue Richelieu, 90, à Paris,

avec faculté d'ouvrir toutes lettres di??? commerce, de recevoir et payer, d'accepter toutes traites et lettres de change, de donner tous acquits et décharges, d'encaisser tous mandats sur la Banque, sur le Trésor public et sur les vastes ou sur les particuliers. Ont signé avec la partie ;MM. Jules Donon, lithographe et Baptiste, tapissier. Le chancelier.”

¹²⁵ Entre otros, Giraudon comercializaría imágenes de Anderson, Alinari, Brogi, Léon et Lévy, Hanfstaengl, Marville, Sommer y el propio Laurent, aunque algunos de ellos, como Hanfstaengl o el propio Laurent tuvieran establecimiento propio en París. En 1900, su fondo constaba de 15.000 negativos. En 1953 la casa Giraudon vendió a Larousse su fondo de negativos que entonces constaba de 38.000 ejemplares. Sobre la firma Giraudon véase Le Pelley Fonteny, Monique, *Adolphe & Giraudon. Une bibliothèque photographique*, Cher, Archives Départementales du Cher, 2005.

¹²⁶ Según el padrón del Archivo de la Villa de Madrid, Roswag cae enfermo en 1899 y, en el censo de la calle Guttenberg, 8, piso 1º, aparece una cruz junto a la fecha de 1900.

¹²⁷ CADN, Consullat á Madrid, año de 1867, nº103, 18 de septiembre de 1867 y en AHP, nº 31312, 6 de octubre de 1875: “Poder notarial por Jean Laurent y Minier a don Alfonso Roswag y Noguier.

Poder que da y confiere poder cumplido amplio y tan bastante como se requiera y necesite a Don Alfonso Roswag y Noguier, vecino de esta Capital, para que le represente en todos los actos de la gestión de la Sociedad “J. Laurent y Compañía”, durante sus ausencias, y en su consecuencia abra la correspondencia, recoja certificados, gire, endose, acepte, pague, negocie y proteste por falta de aceptación o de pago cualesquiera letras de cambio, libranzas, pagarés y otros títulos representativos de valores (...).”

¹²⁸ Véanse en el Archivo Histórico de Protocolos los siguientes tomos: nº 28509 (año de 1863), nº 31.302 (año de 1873), nº 31.123 (año de 1874), nº 31.312 (año de 1875), nº 33.915 (año de 1878), nº 34.504 (año de 1881), nº 35.751 (año de 1882), nº 36.475 (año de 1885), nº 35.712 (año de 1886), nº 35750 (año de 1886), nº 36.594 (año de 1890), nº 37.471 (año de 1892).

¹²⁹ CADN, Madrid, Embajada, Serie B, Carton 235, Vice-Consulado de Francia, Linares. (traducción): “Certificamos que Don Vicente Dailleneg, fotógrafo de 42 años, natural de Hastings (Francia) es residente en Linares. Sentado en el registro matrícula del Viceconsulado, tiene derecho a todas las ventajas cometidas por los tratados a los súbditos franceses en España (1). En consecuencia otorgamos a las autoridades civiles y militares de S. M. E. Le hagan gozar de los derechos, exenciones y privilegios pertenecientes al pabellón francés. SOLER BELDA, Ramón, “Vicente Daillencq, un fotógrafo francés en el Linares del siglo XIX”, en *Siete esquinas*, nº. 2, 2011, págs. 47-60.

¹³⁰ AHP, nº 31.302,

¹³¹ AHP, nº 31.123.

¹³² GUTIÉRREZ, Ana, “Anexo catálogos comerciales”, en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.

¹³³ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

¹³⁴ VV.AA., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884-89.

¹³⁵ AHP, nº 34504.

¹³⁶ Véase Capítulo 4.

¹³⁷ AHP, n° 35712. Al constituir la hipoteca se hace inventario de los bienes que se colocan como aval. La firma comercial posee entonces ocho cámaras que llevan inscrito el nombre de la casa J. L y C^a, y numeradas con las letras de la “A” a la “J”, diez objetivos de varios autores y dimensiones, ciento cincuenta prensas marcadas con el nombre de la casa y ciento treinta cajas para clichés numeradas según tamaños; dentro de una serie de armarios numerados por una letra del alfabeto se encuentran ocho mil negativos “de la renombrada colección de la casa de “Laurent y Cía.” de un valor inapreciable y cuyo coste ha excedido las 200.000 pesetas”; máquinas tipográficas, de estampación, así como varios aparatos de revelado, llegan a ser valorados en 224.100 pesetas, es decir, que en trece años el valor del negocio de había triplicado. En 1890 (AHP, n° 36594), Catalina Dosch solicita un préstamo “Para atender a las necesidades de la industria fotográfica y fototipia que tiene establecida en esta Capital, bajo la razón social de “J. Laurent y Compañía”.

¹³⁸ AGA, Libros de causas del Juzgado de Primera Instancia e Instrucción de Buenavista, 1890.

¹³⁹ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La fotografía comercial y el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, n° 38, Madrid, 2002, págs. 129-148.

¹⁴⁰ En la contraportada al catálogo de la colección del Marqués de Casas Torres, el editor J. Lacoste publica la siguiente nota:

Dirigido al Excmo. Sr. conde de Romanones. Presidente del Consejo de Ministros

Un profundo sentimiento de gratitud me lleva al atrevimiento de dedicarle esta modesta publicación, que tiene por origen la concesión que V.E. tuvo a bien hacerme al nombrarme fotógrafo oficial del Museo del Prado por su R.O. de 26 de junio de 1901.

De la obligación que me impuso de hacer también el de las principales colecciones de España; así es como se han reproducido todas las obras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Museo de Sevilla, de las importantes colecciones de D. José Lázaro Galdiano, Excmo. Marqués de Casas-Torres y se irán haciendo las del Museo de Valencia y otros museos provinciales, Excmo. Sr. Duque de Alba y las numerosas galerías particulares que tantas joyas artísticas encierran (...). Madrid, julio de 1913.”

¹⁴¹ BAILLARGEON, Claude, “Construction Photography in the Service of International Public Relations: The French Connections”, en NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Farnham, Ashgate, 2013.

¹⁴² COMÍN COMÍN, Francisco, MARTÍN ACEÑA, Pablo, MUÑOZ RUBIO, Miguel y VIDAL OLIVARES, Javier, *150 años de historia de los ferrocarriles españoles*, Madrid, Anaya/Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1998.

¹⁴³ Uno en Patrimonio Nacional, n° inventario 10174521- 10174558, y otro en la Biblioteca Municipal de Santander.

¹⁴⁴ *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999 y ROTH, Ralf y DINHOBL, Günter, *Across the borders: financing the world's railways in the nineteenth and twentieth centuries*, Londres, Ashgate Publishing, 2008.

¹⁴⁵ TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, París, Editions Champ Vallon, 2004, pág. 66.

¹⁴⁶ MURIEL, Auguste, *Chemins de fer du Nord de l'Espagne. 30 vues photographiques des principaux points de la ligne*, París, 1864. Se conserva en la Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, n° inventario PETFOL-VF-291. Véase Volumen II, anexo documental n° 22.

¹⁴⁷ MURIEL, Auguste, *22 Chemin de Fer du Nord de l'Espagne*, París, 1864. Se conserva en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, n° inventario, UNAV20090025325.

¹⁴⁸ S.F., *La Correspondencia de España*, 14 de junio de 1863.

¹⁴⁹ S.F. *La Época*, 15 de mayo de 1865.

¹⁵⁰ FERNÁNDEZ-RIVERO, Juan-Antonio, *La obra fotográfica de José Spreáfico*, en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*, Girona, 2012, consultable en <http://eprints.rclis.org/18063/>.

¹⁵¹ Real Biblioteca, FOT/259.

¹⁵² S.F., *El Avisador malagueño*, 22 de junio de 1876. Citado en *op. cit.* FERNÁNDEZ-RIVERO, Juan-Antonio, *La obra fotográfica de José Spreáfico*, en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*.

¹⁵³ Real Biblioteca FOT/667.

¹⁵⁴ *El Folletín*, 26 de diciembre de 1875. Citado en *op. cit.* FERNÁNDEZ-RIVERO, Juan-Antonio, *La obra fotográfica de José Spreáfico*, en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*.

¹⁵⁵ Véase Volumen II, anexo documental n° 1 en DVD.

¹⁵⁶ *Frith's photo-pictures. [A catalogue] Supplementary list*, 1888.

¹⁵⁷ Su colección de negativos

¹⁵⁸ Para la estereoscopia en España véase, FERNÁNDEZ RIBERO, Juan Antonio, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*, Málaga, editorial Miramar, 2004.

¹⁵⁹ Véase capítulo 1.

¹⁶⁰ GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael, *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Lévy (1888-1889)*, Diputación de Cádiz, 2002.

¹⁶¹ GERMOND DE LAVIGNE, Alfred, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, París, Hachette, 1859.

¹⁶² *Idem.*, págs. XIII-XVI.

¹⁶³ El periódico *La Discusión*, en el número de 18 de noviembre de 1857, narra la llegada de Lavigne a Madrid por primera vez.

¹⁶⁴ LAVIGNE, Germond de, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, Hachette, París, 1859. Esta guía sería el germen de las futuras guías azules de Hachette.

¹⁶⁵ Una amplia colección de las imágenes de Sevaistre sobre España se conservan en el Centre Canadien d'Architecture.

¹⁶⁶ Real Biblioteca, Madrid, n° inventario VI/903 y 904.

¹⁶⁷ Actualmente estas imágenes se encuentran en el Harry Ranson Center, Universidad de Texas, Austin, nº inventario 964:3464:0001 al 0004.

¹⁶⁸ En una carta dirigida al duque de Montpensier, Charles Clifford se disculpa al no poder realizar las fotografías de Sanlúcar por motivos de salud y recomienda las realice Leygonier. Archivo Montpensier, Sanlúcar de Barrameda.

¹⁶⁹ Anuncio publicado en *La Lumière*, desde el 5 de abril de 1852 a 10 de diciembre de 1853.

¹⁷⁰ S.F., *Guía de Sevilla y su provincia para 1873*, Sevilla, la Andalucía, 1873.

¹⁷¹ S.F., *La Iberia*, 18 de junio de 1863.

¹⁷² S.F., *Escenas contemporáneas. Revista política, literaria y de Ciencias, artes, comercio, agricultura y teatros*. Tomo I, 1863, pág. 322-324.

¹⁷³ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, C211 (1).

¹⁷⁴ Real Biblioteca, FOT 109.

¹⁷⁵ Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

¹⁷⁶ Real Biblioteca, FOT 486. Véase volumen II, anexo documental nº 21.

¹⁷⁷ VV.AA. *José G^a Ayola: Fotógrafo de Granada (1863-1900)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1997.

¹⁷⁸ DELGADO SÁNCHEZ, Eva M^a. “Escrito con luz”, en GONZÁLEZ, A. J. (ed.). *Postales andaluzas: Rafael Señán y la fotografía artística (1864-1911)*, Córdoba, Obra Social y Cultural de CajaSur, 2009.

¹⁷⁹ Su archivo se conserva parcialmente en el Archivo Municipal y en la Diputación de Toledo. SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Casiano Alguacil: Los Inicios de la Fotografía en Toledo*, Toledo, Universidad de Castilla La-Mancha, 2006.

¹⁸⁰ Real Biblioteca, Real Biblioteca FOT/634.

¹⁸¹ RUIZ GÓMEZ, Leticia, “Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II: el Infante Sebastián Gabriel”, en *Reales Sitios*, Nº 139, 1999, págs. 16-30.

¹⁸² AHPM, Protocolo nº 35.966.

¹⁸³ Vásquez, Oscar E., *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets, and Administration in Nineteenth-Century Spain*, Pensilvania, Penn State Press, 2001.

¹⁸⁴ ZIRMI, Tiphaine, *Alfred Armand (1808-1888), un architecte collectionneur*, tesis doctoral inédita, París, Université de La Sorbonne, 2003. Agradezco el envío de un ejemplar de esta obra por su autora.

¹⁸⁵ VAN RENSSLAER, Mariana Griswold, *Henry Hobson Richardson and His Works*, Nueva York, Dover Publications, 1888 [1959]; OCHSNER, Jeffrey Karl, *H.H. Richardson: Complete Architectural Works*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982; WOODS, Mary N., “The Photograph as a tastemaker: the American Architect and H. H. Richardson” en *History of Photography*, vol. 14, nº 2, 1990, págs. 155-163; O’GORMAN, James F., *Three American Architects: Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915*, Chicago, University of Chicago Press, 1991; FLOYD, Margaret Henderson, *Henry Hobson Richardson: A Genius for Architecture*, Nueva York, Monacelli Press, 1996.

¹⁸⁶ ARMAND, Alfred, *Inventaire des Dessins, Photographies et Gravures relatifs à l’Histoire Générale de l’Art. Légués au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale par M.A. Armand, rédigé par F. Courboin*, 2 vols., 1895. La colección está recogida en 233 volúmenes en el Département des Estampes et de Photographie, AD-34 (A.159-219).

¹⁸⁷ Véase Volumen II, anexo documental n° 28.

¹⁸⁸ DEL VAL, Miguel Alonso, “H. H. Richardson: viajando por España”, en *R4: revista de arquitectura*, n°2, págs. 10-20, 1988.

¹⁸⁹ Los álbumes que contienen las fotografías de arquitectura española tienen las referencias: Volume HHR218_3 (claustros de Francia, Italia y España, 41 imágenes); Volume HHR308 (arquitectura románica, medieval y renacentista de España y Portugal, 51 imágenes); Volume HHR322_1 (arquitectura y detalles arquitectónicos de España, 52 imágenes); Volume HHR322_2 (arquitectura y detalles arquitectónicos de España, 52 imágenes).

¹⁹⁰ DAHLBERG, Laurie, *Victor Regnault and the Advance of Photography: The Art of Avoiding Errors*, Princeton, 2005.

¹⁹¹ DUPARC, Arthur, *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, 1873, págs. 303, 305, 308.

CAPÍTULO 5. LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA EN ESPAÑA



EDWARD KING TENISON,
Congreso de los Diputados, del
Álbum Recuerdos de España, 1853.

1. INTRODUCCIÓN.

La España elegida por los fotógrafos a mediados del siglo XIX aunque salía de un período revolucionario y se recomponía de las guerras carlistas con el ánimo fortalecido para poder despegar económicamente y colocarse a la par de las grandes naciones europeas del momento, no escapaba de las convulsas pugnas entre liberales y conservadores que imperaban en Europa, junto a las intrigas políticas y diplomáticas de la corte francesa y británica.



EDUARDO DEBAS,
La reina Isabel II, retrato iluminado,
ca. 1860.

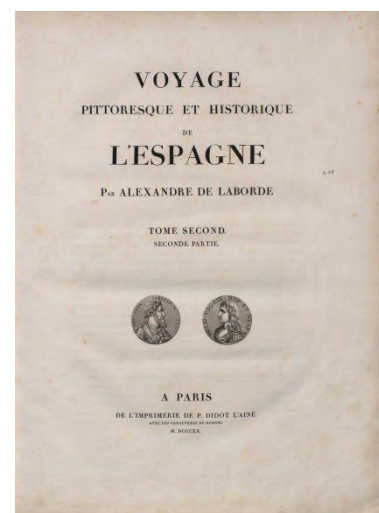
En 1846 se celebrarían las denominadas “bodas españolas”, por las que, en el mismo día, la reina Isabel II se casaría con Francisco de Asís y su hermana María Luisa Fernanda, lo haría con Antonio María de Orleans, Duque de Montpensier (1824-1890) e hijo del último rey de Francia, Luis Felipe de Orleans, defensor de la Revolución francesa. El duque de Montpensier, hombre formado en el pensamiento liberal de la intelectualidad francesa e inglesa, llegó a España tras haber realizado un iniciático viaje por Grecia, Turquía y Egipto¹, en compañía de su profesor Antoine de Latour (1808-1881)² y descubrió en Andalucía el lugar donde poner en práctica sus ideas de progreso rodeado de las riquezas artísticas y

monumentales de Andalucía. Los Montpensier hicieron de Sevilla una segunda capital de la nación: “la corte chica”³.

Tanto la reina Isabel II⁴, como el duque de Montpensier son figuras clave para el estudio del desarrollo de la fotografía en España en el siglo XIX. Ambos reunirán las dos mejores colecciones fotográficas del momento⁵: la reina por la cantidad de álbumes dedicados, retratistas que ofrecen sus servicios a la Real Casa, buscando su protección y, sobre todo, la publicidad de su trabajo en la corte y el duque de Montpensier por su afición personal a la fotografía y mecenazgo hacia muchos de los fotógrafos que viajaron a nuestro país, que le llevó a poseer una de las mejores colecciones fotográficas del momento, hoy desgraciadamente dispersa por numerosas colecciones europeas y norteamericanas.

Frente al conservadurismo de la reina Isabel II, surgió la personalidad de Antonio de Orleans, educado en el París en el que escritores, artistas y políticos aunaban pensamientos e iniciativas liberales y para quienes restablecer los vestigios monumentales de la Edad Media servía a sus intereses de recuperación nacional. En los salones del hôtel de Passy, Valentine de Laborde (1806-1894), hija del conde Alexandre de Laborde (1773-1842)⁶ -autor, entre otras muchas obras sobre España, del *Voyage pittoresque et historique en Espagne*⁷ y madre del fotógrafo Édouard Delessert (1828-1898)-, reunía a las principales figuras del romanticismo francés, François-René de Chateaubriand (1768-1848), Adolphe Thiers (1797-1877), Eugène Delacroix (1798-1863), Prosper Mérimée (1803-1870), Maxime du Camp (1822-1894), Émile de Girardin (1806-1881), Alfred de Musset (1810-1857), Charles de Montalembert (1810-1870), Mario Minghetti (1818-1886), la futura Emperatriz de Francia y hermana de la duquesa de Alba, Eugenia de Montijo (1826-1920), y la condesa de Castiglione (1837-1899), entre otros muchos.

La recuperación de modelos del pasado siguió una doble vertiente: una vinculada a las raíces del pasado medieval de la monarquía con el estudio y la restauración de iglesias, conventos y castillos medievales, siguiendo las trazas de Chateaubriand y otra, dirigida desde la Academia y el Institut de France, más objetiva, en



ALEXANDRE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, 1811.

busca del rigor científico, que personajes como Prosper Merimée o Viollet-le-Duc materializaron desde la Commision de Monuments Historiques, con proyectos como el de la Mission heliographique⁸. En España, la figura de Montpensier vino a representar ese espíritu llevando a cabo proyectos de restauración en la Alhambra de Granada (donde pretendió acabar el proyecto del palacio de Carlos V y convertirlo en su residencia), San Vicente de Ávila, Monasterio de Yuste, Iglesia del Salvador de Sevilla, la ermita de Valme, o Covadonga, entre otros, encargando la elaboración de repertorios fotográficos antes de su restauración, como fue el caso de Yuste, que realizó Charles Clifford o el de Valme, por Francisco de Leygonier y Aubert.



CHARLES CLIFFORD,
Monasterio de Yuste, 1859.

Mientras que en Francia se producían movimientos de reconstrucción y restauración siguiendo los modelos medievales por Viollet-Le Duc⁹, con François-René de Chateaubriand¹⁰ como ideólogo, Gran Bretaña, por su parte, hacía de la arquitectura neogótica una de sus señas de identidad y surgían proyectos e instituciones, con John Ruskin¹¹ como profeta, encaminados a la recuperación, conservación del patrimonio y creación de un lenguaje arquitectónico nacional. La formación y educación de la sociedad se convirtió en algo prioritario, donde los museos y galerías se convirtieron en lugares de encuentro para el público, que no podía viajar, se familiarizara con las obras expuestas y traídas de todos los rincones del mundo. El South Kensington Museum (hoy Victoria and Albert)¹² fue el mejor ejemplo de la materialización de este proyecto didáctico.

Las grandes exposiciones también formaban parte de este planteamiento hacia la educación del público y la muestra *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, de 1851, se planteó como escaparate de modernidad y progreso en el que cada país mostraría los mejores ejemplos de su industria, pero mirando también el pasado mediante la reconstrucción, en distintos patios, de los principales estilos arquitectónicos del Mediterráneo, siendo la del Patio de los Leones de la Alhambra una de las que más sensación causó.

Un año más tarde el Victoria and Albert Museum abrió sus puertas bajo la dirección de Henry Cole (1808-1882), que crearía un nuevo museo, lugar de estudio e investigación, donde las artes, las ciencias, la antropología, la arqueología y demás prácticas intelectuales tendrían un espacio de exhibición y educación para el público y donde la fotografía tendría un papel destacado. Como veremos, esta institución tuvo una estrecha relación con España gracias a las distintas adquisiciones, encargos, donaciones y, sobre todo, gracias el Proyecto Fotográfico Ibérico impulsado por el conservador John Charles Robinson (1824-1913)¹³ y llevado a cabo por el fotógrafo Charles Thurston Thompson (1816-1868)¹⁴ en 1867.

El tema español más representado en los repertorios fotográficos del siglo XIX fue, sin duda, la arquitectura¹⁵, -por las

mismas causas que era objeto de interés en otros países europeos ya estudiados en el capítulo 2-, seguido de los tipos y costumbres populares, cuyo interés radicaba en la proyección de la imagen romántica de España¹⁶. El interés de viajeros y eruditos en el siglo XVIII por las antigüedades clásicas de Grecia e Italia, dejó paso a la búsqueda de lo gótico y lo oriental por parte de franceses, británicos y alemanes. España, por su historia, su arquitectura y sus costumbres, además de la imagen romántica proyectada por los mejores escritores del momento, se convirtió en escenario donde encontrar la esencia de ese pasado sin tener que salir de Europa y lugar de tránsito hacia Próximo Oriente. Prueba de ello es la llegada de más del medio centenar de fotógrafos extranjeros que recorrieron la Península entre 1849 y 1860.

Las primeras imágenes de arquitectura española realizadas y conservadas en la actualidad fueron hechas por fotógrafos extranjeros que comenzaron a visitar nuestro país impulsados por dos distintos motivos. Por una parte, su interés fue fruto del espíritu romántico aún imperante y bajo el que la fotografía continuaría la tradición iniciada por pintores, acuarelistas y litógrafos. Por otra, el impulso de las nuevas inquietudes científicas e intelectuales que caracterizó a la sociedad del siglo XIX. A estos dos motivos principales, se uniría también el interés por fotografiar el desarrollo industrial de España a través de la representación de sus nuevas obras públicas, ya que fue precisamente la mejora en los medios de transporte a mediados de siglo lo que favoreció el acceso y aumento de lugares de interés cultural.

2. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE ESPAÑA Y EL VIAJE ROMÁNTICO.

Durante el siglo XIX se publicaron más de un centenar de libros sobre España en el extranjero, fundamentalmente entorno de la literatura de viajes, que hacían las veces de repertorios artísticos, mas o menos eruditos, y que fijaron los principales monumentos y objetos artísticos dignos de ser visitados por los viajeros¹⁷. Los títulos publicados por Alexandre Dumas, Prosper Mérimée o Théophile Gautier, en Francia, o los de George Borrow y Richard Ford¹⁸ en Gran Bretaña, hacían las delicias de los viajeros de papel que además podían encontrar en esas publicaciones litografías que ayudaban a la evocación de los escenarios descritos.

El auge de las publicaciones de viajes en las que prevalecía el interés artístico y monumental, a partir de 1850, vino a coincidir con la mejora de la técnicas fotográficas y el uso del negativo de colodión que, como ya dijimos, era mucho más estable y con mayor definición de la imagen.

La finalidad de estos relatos la había puesto de manifiesto León de Laborde en su *Itinéraire descriptif de L'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*¹⁹ era “un medio para instruirse, para restablecer la salud, para distraer las penas, o, con la ambición de ser útil y avanzar en el progreso de las ciencias”²⁰.

El auge de fotógrafos, dibujantes, historiadores y escritores en España se debió a la confluencia de distintos intereses. Una parte surgió de la necesidad de reunir pruebas científicas a través del registro de los monumentos y obras de arte que ayudaran a las teorías historicistas liberales que justificaran la teoría de una identidad nacional (modelos y piezas que llenarían, además, las vitrinas de colecciones particulares y museos que pretendían ser un lugar de referencia para el público y la comunidad científica); otra parte, obedecía a la demanda de la ilustración de libros²¹ por parte del público, que fue creciendo hasta hacerse imprescindible a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

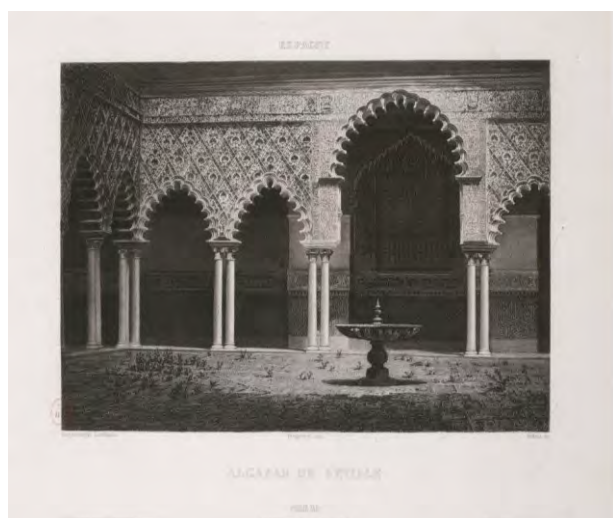
Como afirma el profesor Francisco Calvo Serraller, si durante “la Ilustración se viaja para erradicar la falsa naturalidad de nuestras costumbres para acceder a la auténtica naturaleza común de los hombres. El romanticismo, sin embargo, contribuye a resaltar el acento nacional de la tradición cultural y consecuentemente requiere un universo plural. Mientras que para la Ilustración las diferencias constituyen las determinaciones accidentales de una unidad básica, para el Romanticismo la identidad radica en las diferencias”²². Para ello la fotografía sería una evidencia de la particularidad española y la amplia difusión de fotografías contribuirán a afianzar esa identidad que marcará su diferencia a través de imágenes fundamentalmente de la arquitectura nazarí, -en menor medida de la medieval o renacentista-, o de los tipos populares.

A mediados de siglo, los relatos literarios en los que peripecias, dificultades y recreaciones románticas llenas de anacronismos hacen de España un lugar de aventura arriesgada, donde conviene

hacer testamento antes de visitarlo, van dando paso a itinerarios marcados por un cierto carácter histórico y descriptivo, arrinconando hasta su extinción a las narraciones fantasiosas.

Los relatos sobre España sufren a lo largo de todo el siglo XIX una constante evolución en su objeto de interés. Como ha puesto de manifiesto Arcadio Pardo²³, la visión del viaje está claramente condicionada por los acontecimientos políticos e históricos que se suceden durante este siglo, estableciendo cuatro fases claras: la primera comprendería hasta la Guerra de la Independencia, donde las memorias de prisioneros o relatos del campo de batalla serán frecuentes; la segunda, sería la más interesante en lo que a descripciones artísticas y monumentales se refiere y que acabaría en el momento del matrimonio de la reina Isabel II, aunque en ellas las pocas imágenes que los ilustran proceden aún de la litografía, destacando la obra Gautier; la tercera, recorrería los dos decenios entre las bodas reales y la revolución de 1868, marcados por el realismo y más comprometidos con la representación de la realidad social y política, como puso de manifiesto la obra del barón Davillier. La última, llegaría hasta finales de la centuria, en la que nuestro país se convierte en objeto de estudio y reposo, no sólo de evocación, ampliándose los itinerarios tradicionales. Es en esta época en la que la fotografía se convierte en fórmula habitual de ilustración, no sólo técnicamente gracias a las mejoras producidas en este momento, sino sobre todo influenciando compositivamente la mirada al resto de ilustradores.

Todo este contexto viene a explicar la presencia de tres imágenes de monumentos árabes de España en las *Excursions Daguerriennes* (1841-42), -libro compuesto por 111 fascículos que incluían una imagen sacada de daguerrotipo y un texto descriptivo de varias páginas, con el objetivo de reunir las obras más relevantes de su tiempo²⁴-, en el que se incluyeron el *Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla*, el *Patio de los Leones de la Alhambra de Granada* y una *Vista del Albaicín de la Alhambra*²⁵ realizadas por Edmond François Jomard (1777-1862)²⁶, ingeniero y geógrafo que participó en la expedición napoleónica a Egipto. También autor del texto que acompañaba las láminas, en su descripción de los lugares, Jomard realiza un relato que se deja llevar por la evocación de un pasado lleno de gloria y riqueza. Así, cuando se refiere a los Reales



alcázares de Sevilla: “y de sorpresa en sorpresa, llegará al Alcázar, donde J.M.LÉREBOURS, *Excursions daguerriennes...*, 1839-41.
será deslumbrado por esta mezcla de oro y mármol, de jaspe y de pórfido, de estos muros que desaparecen enteramente bajo diseños que representan las mas divinas creaciones de la naturaleza” y describía, de la siguiente forma la ubicación de la Alhambra “A la vista de la llanura resplandeciente de las riquezas sobre la que reposa, estos civilizadores del mundo quedaron maravillados, y se olvidaron de su patria y de sus sueños de gloria, como si hubieran conocido el paraíso prometido por Mahoma, aceptado para su morada eterna. Así que construyeron su ciudad en torno a su hermoso collar de plata y lo llenaron de joyas, coronando su cabeza con una poderosa fortaleza. Y detrás de estas gruesas paredes mas duras que la barbarie, bajo la inspiración de la bellezas existentes a su alrededor, con su imaginación, olvidándose por un momento del mundo, crearon el palacio de la Alhambra”.

Las descripciones vinieron a completar sus daguerrotipos, ya que no podían ser capaces de mostrar toda la riqueza y la fuerza de los relatos que evocaban el glorioso pasado del palacio nazarí.

Los siguientes ejemplos de arquitectura española en daguerrotipo son los atribuidos a Eugène Piot (1812-1891)²⁷, realizados durante su viaje con Théophile Gautier (1811-1872)²⁸ en 1840 y hoy conservados en The Paul Getty. Si bien en esa fecha Gautier recorrió España, con su amigo el anticuario, editor y fotógrafo aficionado Eugène Piot, sin embargo, imágenes y descripciones de la época evidencian que, al menos, el daguerrotipo del Patio de los Leones no pudo ser realizado en dicha fecha, sino varios años más tarde.

En *Tras los Montes o Voyage en Espagne*²⁹ (1843) Gautier cuenta la precaución y admiración de los españoles hacia la cámara que portaban: “Nuestro daguerrotipo sobre todo inquietaba mucho a los bravos aduaneros; se acercaban con infinidad de precauciones y como gente que tiene miedo saltar en el aire; creo que lo tomaban por una máquina eléctrica; nos reservamos mucho de hacerles cambiar de esta idea saludable”³⁰.

ANÓNIMO,
*Patio de los Leones, Alhambra de
Granada, daguerrotipo, 1846.*



A pesar de narrar todas las vicisitudes que sufre con la cámara, sólo cita la realización de un daguerrotipo en Burgos: “gracias a veinte minutos de sol a través de las nubes de lluvia en Burgos nos permitieron reproducir las dos flechas de la catedral y un gran pedazo del pórtico de una manera muy nítida y muy distinta”³¹. A partir de ese momento, no vuelve a mencionar la realización de ningún daguerrotipo mas, ni siquiera en el monasterio de El Escorial, del que relatará las pésimas impresiones que le causa, dedicándole varias páginas. Tan sólo vuelve a utilizar la palabra daguerrotipo para definir su trabajo su relato como “daguerrotipo literario”³².

A lo largo de su relato Gautier manifiesta una cierta decepción ante la arquitectura española, en la que reflexiona sobre la idea preconcebida que tenía de sus célebres monumentos, en contraste con la admiración que sí siente por los maestros de la pintura española, sobre todo por Goya. En sus descripciones, sobre todo en lo referente a las decoraciones monumentales de Toledo,

Granada, Córdoba y Sevilla, fue más imaginativo que Dumas o Quinet. Según Arcadio Pardo³³, Gautier no pretendía ofrecer un documento arqueológico en sus apreciaciones sobre la arquitectura española, ya que éstos caminaban de la admiración al comentario humorístico, salpicados con algunos convencionalismos tales como que El Escorial era una avanzada católica hacia Oriente o Toledo la sede de una fusión de ambas civilizaciones.

Pero es el caso del daguerrotipo del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, el que pone en entredicho aquella datación, puesto que varias descripciones literarias hablan de la sustitución del jardín que rodeaba la fuente a partir de 1844. El Patio de los Leones, por entonces ajardinado, fue uno de los espacios mas evocados en toda la literatura romántica e incluso una imitación formó parte de la gran exposición del Crystal Palace de 1851³⁴. José Giménez Serrano en el *Manual del artista y el viagero en Granada* (1846)³⁵ describe que: “*En tiempo de los árabes y después hasta nuestros días había en este patio un jardín lleno de naranjos, rosales, jazmines, camelias, lilas, perpetuas y otras flores muy escogidas por espesos setos de oloroso arrayan y cipreses hábilmente guiados; pero en 1844 fue talado todo para evitar que las aguas con que se nutrían las plantas perjudicasen a los delezñables cimientos del Alcázar*”. Además, la imagen del patio en las *Excusiones daguerriennes*, basada en un daguerrotipo fue realizada en 1840, en ella el Patio de los Leones aparecía con la vegetación rodeando la fuente. Si este daguerrotipo se hubiera hecho en 1840, como el de Jomard, la vegetación también aparecería en el daguerrotipo de Gautier y Piot.



G. PÉREZ-VILLAAMIL,
Patio de los Leones, Alhambra de Granada, antes de 1846.

Por otra parte, si bien Gautier volvería a visitar España en 1846 (con motivo de las bodas reales, junto al diputado Alphée Boutron de Vatry) y en 1864³⁶ (fecha ya tardía para la realización de un daguerrotipo) en ninguno de esos viajes hay constancia de que volviera a visitar Granada. Todo ello nos lleva a concluir que el daguerrotipo conservado en la Paul Getty no fue realizado durante el viaje a España de Gautier en 1840, sino que debió realizarse entre 1844, fecha en la que el jardín del patio desaparece, y 1849, cuando la técnica del calotipo sustituye a la del daguerrotipo.

Si debe descartarse la realización de este daguerrotipo durante el viaje de Gautier y Piot en 1840, no así la posibilidad de que se tratase de un daguerrotipo realizado por Piot en un segundo viaje a la Península que sabemos realizó en 1846. Eugène Piot, editor y coleccionista, sería un pionero en la ilustración fotográfica de obras de arte, en estrecha competencia con Blanquart-Evrard, y en la exposición Universal de 1855 mostró *Les Temples de la Sicilie, l'Italie monumental, l'Acropole d'Athenes et les Monuments du Midi de la France*, realizada a partir de calotipos positivados en papeles a la sal, técnica que comenzó a practicar a partir de 1849.

Para concluir acerca de la imposibilidad de que se tratara de un daguerrotipo realizado en 1846, debemos recordar que la realización de daguerrotipos con éxito implicaba tomar varias pruebas previas para determinar los tiempos de exposición y revelado. El complejo recorrido con los instrumentos necesarios, la imposible adquisición de placas para la daguerrotipia en España y las malas condiciones climatológicas que narra Gautier tuvieron a lo largo de casi todo su viaje, es seguro que les impidieron realizar más daguerrotipos, además del citado de Burgos.

Ese mismo año de 1846, otro ilustre viajero visitaría Granada, Alexandre Dumas “padre” (1802-1870)³⁷, que al igual que Gautier vino a España para asistir a las bodas reales de Isabel II con Francisco de Asís y su hermana, María Luisa Fernanda con el duque de Montpensier, viaje que realizó en compañía de su hijo y de los artistas Eugène Giraud (1806-1811), Adolphe Desbarolles (1801-1896), Louis Boulanger (1806-1867) y Auguste Maquet (1813-1886), que le retratarían varias veces y tomarían numerosos

apuntes en dibujo y acuarelas de tipos y costumbres populares españolas.

Nada mas llegar a Granada, Dumas conocería al Sr. Couturier, “un casi indígena que se había encargado de pensar en los extranjeros, de quienes se había constituido en Cicerone”³⁸. Couturier había llegado en 1844 a Granada para visitarla con una cámara de daguerrotipo y en el tiempo de la visita de Dumas aún continuaba residiendo allí. Tenía una casa próxima al recinto de la Alhambra, desde cuya terraza tomaba daguerrotipos del palacio y que era vecina a la del arquitecto restaurador del palacio nazarí Rafael Contreras.

No hay noticias acerca de un daguerrotipista en Granada o en Francia bajo esta denominación, pero puede que ello se deba a que su verdadero nombre no fuera éste en realidad, puesto que como narra el propio Dumas, la calle en la que vivía Couturier, era precisamente la plaza de Cuchilleros, Couteliers en francés. Era práctica normal que los extranjeros residentes en nuestro país se cambiaban el nombre para castellanizarlo o hacerlo mas familiar y al vivir en dicha plaza, no sería extraño que Couturier tomara el topónimo como nombre: *“A las once de la mañana nos llamaron a la puerta de su casa, ubicada en piaça de Cucilleros, es decir, place des Couteliers. Las palabras topográficas sobre esta casa no pueden ser mas inútiles”*³⁹.

Dumas relata como Couturier tomaba daguerrotipos desde su terraza y cómo les retrató hasta en tres ocasiones durante esa mañana: *“Desde esta terraza dominábamos toda la plaza.*

En esta terraza, Couturier había tenido tendidas las sábanas, que permiten tener una parte de la terraza a la sombra dejando la otra en el sol.

Los Bohemios, acostumbrados al calor casi tropical, estaban al sol; Couturier y su daguerrotipo debían operar a la sombra

A la sombra también nos encontrábamos sentados, Giraud, Desbarolles y Boulanger, para dibujar; Maquet y yo mismo para poner al día nuestras notas; Alexander para hacer algunos versos en respuesta a aquellso que nos habían sido enviados.

Los Bohemios agrupados en la parte de la terraza al sol, el padre fumando y tocando la guitarra, las niñas sentadas a sus pies y acariciándose el pelo, y de pie el hijo acariciando un perro, se volvió hacia la casa de los Contrairas.

Nosotros, por el contrario, sentados o acostados en la sombra, mirábamos la casa de frente.

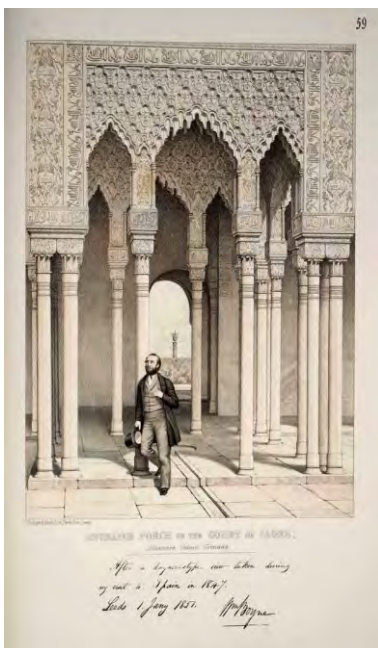
En cinco o seis minutos como máximo, Couturier fijó tres ensayos maravillosos; todos los detalles de los tejidos, las rayas de los pantalones, los flecos de los chales de flecos, todo estaba representado, lleno de color y de modelado”⁴⁰.

La apacible jornada finalizó accidentalmente, al recibir Alexandre Dumas hijo una pedrada en la cabeza. Desconocemos si Couturier pudo retratarlo en el patio de los Leones, ya que Dumas no hace referencia a ello y desde un punto de vista fisionómico, el personaje retratado en el daguerrotipo del Patio de los Leones del daguerrotipo conservado en la Paul Getty obedece al prototipo decimonónico que representaban Gautier, Piot o Dumas, o cualquier otro viajero de la época.

En 1847, William Boyne (1814-1893), numismático y coleccionista británico, también se retrataría en daguerrotipo en uno de los laterales del patio, si bien el original no ha llegado a nosotros, sí conocemos la imagen por una litografía posterior, en la que resalta el detalle de la decoración de las arquerías.

Por otra parte, tras estos contados ejemplos de daguerrotipos, no han llegado a nosotros más ejemplos significativos, ya que para su práctica tenían en contra las condiciones meteorológicas y técnicas de la climatología española marcada por los fuertes contrastes, fueron, en cambio, mas numerosos los fotógrafos reconocidos en la práctica del calotipo y el colodión que se dirigieron a España para fotografiarla desde finales de la década de 1840, como ya hemos mencionado, para continuar por una parte, alimentando el imaginario romántico y, por otra, para crear una significativa documentación de los principales monumentos arquitectónicos con los que construir la nueva historiografía.

Los límites intencionales de los fotógrafos extranjeros que visitan España a partir de 1850 son muy estrechos y, sin duda, su trabajo no debe contemplarse condicionado por la razón de su viaje, aunque la motivación de su recorrido, los motivos fotografiados y hasta las formas sí se enmarcan en función de su objetivo⁴¹.



WILLIAM BOYNE,
*Retrato de Boyne en el patio de los
Leones, Alhambra de Granada, 1847.*

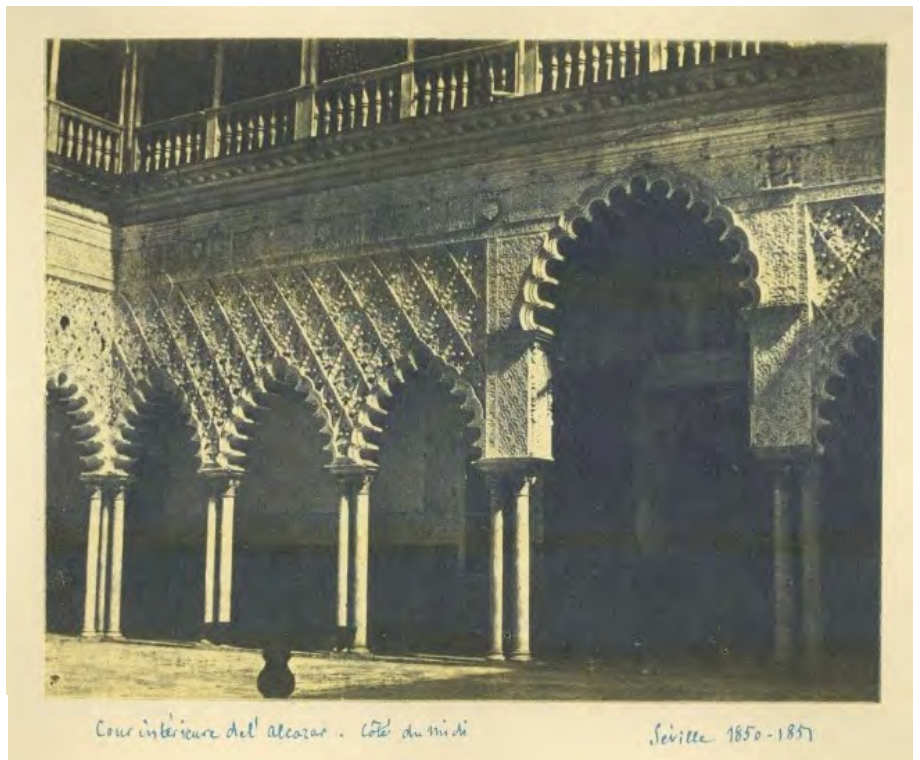
La esencia del viaje romántico fue claramente definida por Théophile Gautier en un artículo publicado en *La Presse* en 1849: *“Gracias al desarrollo de los viajes, los artistas no se limitaran a reproducir un ideal único. La belleza hindú, la belleza árabe, la belleza turca, la belleza china, vendrán a variar con sus encantos exóticos la monotonía del tipo europeo. La flora de todos los países diversificará el frondoso paisaje, contrastará la palmera de oriente con el abeto de Noruega, las rosaledas del Ile de France o los pinares de Normandía. Estas imágenes, expuestas a los ojos de la multitud, despertarán las curiosidades, harán nacer los sueños y deseos; querremos ver por nosotros mismos estas bellezas de los países extranjeros”*.

Se trata de relatos en los que el viaje es sinónimo de evocación, de sueño, de conocimiento de culturas distintas a las acostumbradas, que también resonarán de forma constante en las descripciones de los primeros álbumes y exposiciones fotográficas en las que España tendrá un lugar destacado.

El crítico y colaborador habitual de *La Lumière*, Ernest Lacan dedicaría varios artículos a los fotógrafos que visitaron la Península en los primeros años de la década de 1850. A propósito del álbum del vizconde Louis de Dax, del que hablaremos más adelante, Lacan evidenciaba conocer la totalidad de los trabajos dedicados a España y demostraba qué era lo que el espectador podía encontrar en esas imágenes: *“España atrae a los fotógrafos, como ya atrae al pintor y al poeta. Para el poeta, tiene el encanto misterioso que da su aislamiento entre el azul mediterráneo, las llanuras verdes del océano y las cimas nevadas de los Pirineos; tiene sus grandes recuerdos, sus luchas gigantescas, sus glorias y debilidades, las cascadas y el dolor, y tiene sus supersticiones, su amor apasionado, sus bailes embriagadores, sus canciones poéticas, sus fragantes noches. Para el artista, tiene los monumentos, las obras de arte en las que permanece aún su esplendoroso pasado; tiene Sevilla y la Alhambra, Ribera, Velázquez y Murillo; tiene sus sitios, sus costumbres y su sol. Pero no se viaja en España con la misma facilidad que en Francia o Inglaterra; también, los aficionados están solos, hasta ahora, gracias a los medios que la fotografía les ofrece para explotar estos tesoros. Las bellas pruebas del Sr. Vizconde de Vigier y del Sr. Tenison, las de los señores Mares y Clifford, han reproducido cada una de los tesoros artísticos que conforma este bello país; el álbum del vizconde de Dax añade valiosas páginas a esta interesante colección”*⁴².

Un año mas tarde, a propósito de las fotografías expuestas en la Exposición Universal de París, en 1855, Lacan realizaba una completa descripción, de forma muy sugerente, de los temas y sus principales artífices, que habían sido capaces de mostrar con habilidad no sólo los monumentos y paisajes, sino que también destacaba que para el visitante, esas fotografías eran capaces de hacerles soñar, de transportarles y hacerles sentir las emociones que, antes, los textos literarios habían transmitido, pero que ahora los álbumes hacían mucho mas reales y fascinantes, y en los que España tendría un papel destacado:

“Usted está en su estudio, apoyado en el respaldo de su ventana. Es verano. Su mirada busca, sobre las casas que lo rodean por todas partes, el trozo de cielo azul que es todo su horizonte; y le parece que hay, bajo el mismo cielo en el que no se ve ni una pizca de campos donde se pierde la vista en lejanas perspectivas, donde el pecho se expande, donde el pensamiento se convierte y se purifica, donde el alma se sumerge en las profundidades de ensueño, como la mirada en la atmósfera luminosa. Pensar que podría estar allí en vez de aquí. Sueña con los bosques oscuros, los llanos abigarrados, con valles pintorescos, pueblos como nidos depositados al borde de los caminos, majestuosas montañas, mares azules o espumosos, en los Alpes, en el Mediterráneo, en Italia, España, Oriente. Y maldice la cadena que lo mantiene cerca de su casa, cuando todo lo que existe y que sería tan dulce de conocer. ¡Espera! ... Es lo que la fotografía



VIZCONDE VIGIER,
Interior de los Reales Alcázares, 1850-51.

no es así? ... Abre aquel álbum: ama el sol, la poesía de los recuerdos? Aquí el Nilo, con toda su arena sembrada de minas, sus playas asoladas, su cielo ardiente; aquí está el templo de Júpiter en Baalbek; mira atentamente, verá a los pies de las gigantescas columnas. al lado del capitel caído hace diez siglos la pieza derrumbada de granito que ayer fue bóveda; he aquí Jerusalén, con sus olivos gigantes, sus plazas desiertas, los templos viudos de su Dios, tan triste como contemplar una enorme necrópolis; los monumentos Ipsam-boul, el templo Philoe, los propileos de Medinet Habu en Tebas: tome una lupa, y leerá las inscripciones de las generaciones extinguidas hace miles de años han dejado en estos monumentos, como para desafiar a la ciencia a través de los siglos. Esto es Egipto, Palestina, Nubia bajo sus ojos, y entrando como un cuento fantástico, se posará bajo sus ojos. Son el señor Maxime du Camp o Théynard los magos. ¿Quieres España? Aquí Toledo, encaramado en una colina como una corona sobre una base de mármol; cruze el río, elevada la ciudad, pare frente al Alcazar, acérquese a la iglesia de San Juan de los Reyes, y allí, detrás del monumento, vea esas cadenas que cuelgan simétricamente sobre el muro; son aquellas que mantenían prisioneros a los árabes por Fernando e Isabel, durante la conquista; cuéntelos, no hace falta. Mire este corazón de arcadas moriscas, con sus naranjos tan grandes robles! Este es el patio de la Catedral de Córdoba.

Deténgase un momento bajo estos hermosos árboles, y allí, mientras se sueña, la iglesia le enviará sus cantos, el cielo su sol y los naranjos su embriagador perfume. Pero es la Alhambra la que está buscando su mirada, en este viaje mágico donde su pensamiento no tiene más que desear para que vuestro ojo sea satisfecho: la Alhambra, que todos los poetas han cantado, y cuyo solo nombre revela todas las alegrías de la tierra. Aquí está. Ente bajo sus ligeros y graciosos, toque sus pilares esculpidos como joyas de marfil, cansada su mirada al seguir los miles de contornos de sus arabescos que se cruzan, se dividen, se entrelazan, se mezclan como el dibujo de un encaje maravilloso.

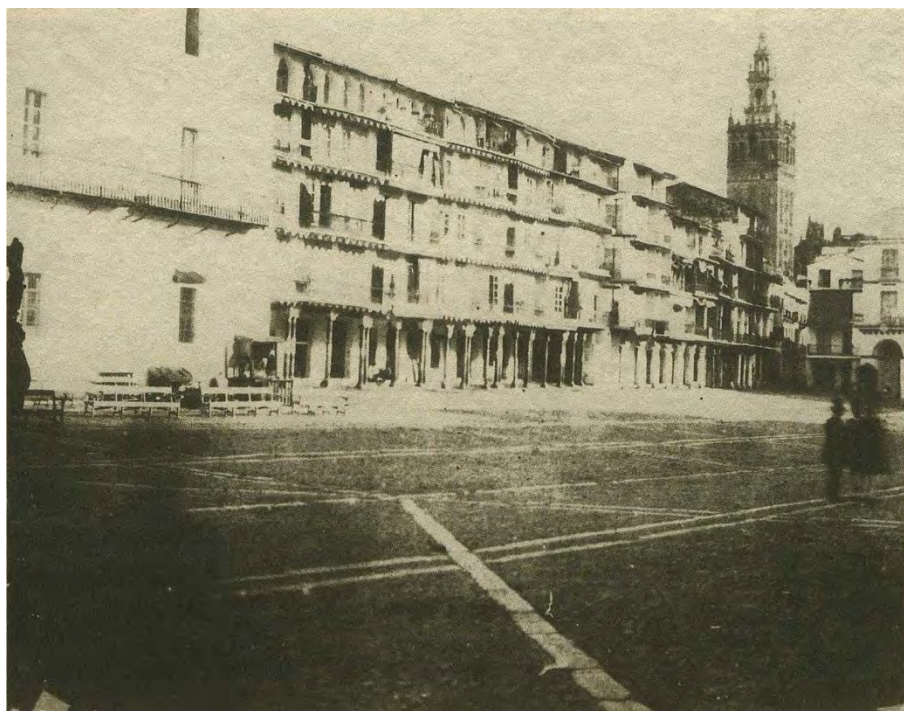
El movimiento, las vacaciones, la vida, se retiran de aquel lugar de delicias, pero cuántos recuerdos que todavía viven allí. Puede viajar por toda España y relajarse donde quiera: los señores el Vizconde de Vigier, Tenison y el vizconde de Dax serán su cicerone. (...)»⁴³.

De las palabras de Lacan destacan dos cuestiones. La primera es la mención del vizconde de Vigier, de Edward King Tenison, de Paul Marés y del vizconde de Dax, todos ellos alumnos de Gustave Le Gray⁴⁴, como autores de una producción lo suficientemente

significativa y de una gran calidad como para servir de cicerone por España. La segunda, la consideración de la Alhambra⁴⁵ como el monumento mas deseado de contemplarse y será el único edificio repetido casi sin excepción en todos y cada uno de los repertorios fotográficos realizados en nuestro país, fuese un trabajo elaborado con una intencionalidad romántica, documental o científica, si bien el texto confirma que ya, a mediados de 1850, el viaje a nuestro país fue aumentando su lista de lugares de interés gracias al texto de Gautier, como evidenciarán los posteriores relatos y, sobre todo, las imágenes fotográficas de autores franceses. En este mismo sentido vendría a actuar la obra de Richard Ford, *A Handbook for the Travelers for Spain*, para los fotógrafos británicos.

El texto de Lacan, además, es fundamental para el conocimiento de los primeros autores que realizaron álbumes con un número significativo de imágenes y la repercusión que sus obras tuvieron entre la crítica y el público, sobre todo, si tenemos en cuenta que, en muchos casos, como el del vizconde de Dax, las obras han desaparecido o se encuentran dispersas en álbumes familiares, todavía en manos particulares.

Por otro lado, como ya mencionamos en el capítulo anterior, las primeras pruebas en calotipo fueron hechas por el médico **Claudius Galen Wheelhouse** durante el viaje que realizó por Oriente, en 1849, como médico oficial de Lord Lincoln, quinto duque de Newcastle y posterior Ministro de la Guerra. A pesar de ser elaborado por un aficionado, su excelente trabajo fotográfico, el único que llegaría a realizar en su vida, mereció ser mencionado en su obituario, publicado en *The British Medical Journal*⁴⁶: “El Sr. Wheelhouse trajo a casa una buena colección de fotografías que había tomado mediante el proceso del papel encerado, el mas difícil pero el mas excelente método que había sido creado ya en la infancia del arte de la fotografía; las exposiciones requeridas eran largas, y el proceso de revelado tedioso, pero los resultados han sido difícilmente sobrepasados por algunos procesos modernos, y el Sr. Wheelhouse solía ocasionalmente mostrar sus tesoros a sus amigos”. Compuesto por dos tomos, *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*⁴⁷ se divide en un álbum con las imágenes, a las que acompañan un breve texto con algún recuerdo sobre el momento de la toma fotográfica, y un segundo tomo que recogía el diario completo del viaje.



GLADIUS GALEN WHEELHOUSE,
Plaza de San Francisco, 1849.

En los comentarios que acompañaban a las ilustraciones, Wheelhouse se detenía en las condiciones y vicisitudes para la obtención de las tomas. El 9 de octubre de 1849 tomaba su primera imagen de la plaza de Isabel II en Cádiz y narraba cómo este invento era tan desconocido por la mayoría en la Península Ibérica, que Wheelhouse fue tomado por un espía mientras realizaba la toma desde una parte de la fortaleza que rodeaba la ciudad: *“Este, mi segundo intento [fue más desastroso todavía]. Para obtenerlo había llegado sin saberlo, al interior de la fortificación y, justo cuando me estaba felicitando ante la perspectiva de un probable éxito, un oficial y una docena de soldados me acorralaron y me arrestaron, creyendo que yo sea un espía tomando un plano de la fortificación y, sin duda mi aparato podía parecer esto]. No fui capaz de explicar mi objetivo, y me encontré marchando camino del cuartel. Mientras tanto, los miembros de la tripulación que me habían acompañado informaron al señor Lincoln de lo que había sucedido y se puso en comunicación con el Cónsul Inglés (Sr. Brakenbury) que vino en seguida a investigar los cargos y él, felizmente me conocía, después de haber sido [un] antiguo condiscípulo. Nunca había oído hablar de la fotografía, e hizo todo lo que pudo para explicar que yo no era un espía sino el médico responsable del yate, practicando un arte recién descubierto para la obtención de imágenes con la ayuda de la luz solar, y después de una larga consideración, conseguí mi liberación después de doce horas de detención”*.

GLADIUS GALEN
WHEELHOUSE,
*Plaza de Isabel II, en Cádiz y
Ayuntamiento de Sevilla, 1849.*



Las acusaciones de espionaje se contextualizan en el complicado momento histórico de las relaciones anglo-hispanas del momento y por el hecho de ser Wheelhouse el médico personal de Lord Lincoln, vinculado al Ministerio de la Guerra y las Colonias británico. Este tipo de precauciones, ante la posibilidad de que el fin de las fotografías fuera algo más que un souvenir, no fueron anecdóticos, ya que el uso de la fotografía para labores de espionaje y sus aplicaciones militares fueron, como hemos visto en el capítulo 2, inmediatas y fructíferas.

Al día siguiente partieron para Sevilla y allí realizaría las otras tres imágenes. De nuevo, ante el Ayuntamiento de Sevilla, que albergaba un cuartel de la guardia, tuvo que explicar qué hacía, no sin problemas: *“La Casa de la Guardia en Sevilla con soldados sentados alrededor. Una vez más tuve que arrancar a toda prisa si no quería conseguir que los soldados pronto se alarmaran ante algo totalmente nuevo para ellos y cogí camino a otro punto en el que logré obtener una visión bastante buena de la plaza del mercado con la torre de la Giralda de la Catedral en la distancia. Me encontré rodeado por una fila de soldados, y con un mayor desfile de lo que creía deseable o necesario, o de alguna manera cómodo, a mayor “gloria militar”. Fui llevado al cuartel. Era una habitación grande, sin muebles, excepto con una mesa de madera y un banco, situada entre la formación del bajo de una puerta de entrada de las murallas y una de las entradas a la Plaza de Isabel Segunda. A pesar de todo el tiempo perdido y la forma brusca en que mis operaciones fueron interrumpidas, me di cuenta de que había conseguido sin embargo un tolerablemente buen dibujo (negativo)”*.

Wheelhouse pudo realizar al día siguiente las dos últimas tomas, sin sobresaltadas interrupciones. El 12 de octubre, según narra en su libro, era *“una espléndida mañana para el talbotipo, por lo salí directamente tras desayunar a obtener dos vistas- una sería de la mitad de la plaza principal con la Giralda en la distancia, desde el punto de vista mas*

característico de las calles y la ciudad”, la otra vista sería una imagen general de la misma plaza del mercado.

El día 14 de octubre, de nuevo en Cádiz, partía su yate hacia tierras orientales, donde continuó realizando excelentes imágenes en Egipto, Siria, Palestina, Turquía y Grecia, reuniendo un conjunto de 59 calotipos, expuestos una única vez en la Sociedad Fotográfica de Leeds, en 1854. Sus negativos y numerosas copias fueron destruidas por un incendio en 1879, siendo las únicas conservadas las que se encuentran en el National Museum of Film, Photography and TV de Bradford.

El conjunto realizado por Wheelhouse en España destaca no sólo por su calidad, sino también por los encuadres escogidos, que pretendían reproducir la esencia antes descrita por la literatura, como muestra su último comentario al buscar el punto de vista “mas característico de las calles y la ciudad” de Sevilla, reflejando el protagonismo de la Giralda como icono clave y representativo de la capital andaluza. La fijación de los encuadres de Wheelhouse, buscando captar la esencia del ambiente antes conocido a través de las litografías y descripciones literarias, tuvieron una larguísima continuidad en la fotografía decimonónica, como puede comprobarse en las ilustraciones de la plaza del mercado realizadas sucesivamente por Tenison, Beaucorps y Clifford.

Como vimos en el capítulo 3, los primeros aficionados al calotipo fueron, en el caso británico, alumnos y familiares de Fox Talbot, cuya patente protegía celosamente, evitando su masiva práctica y, en el caso francés, alumnos del estudio de Le Gray cuyas aportaciones al procedimiento de Fox Talbot favorecieron, en cambio, su amplia difusión. En su estudio de la rue Richelieu, aprenderán un nutrido grupo de aficionados que visitarían nuestro país en los primeros años de la década de 1850, entre los que se encontraban el vizconde de Vigier y el vizconde de Dax, ejemplos de la nobleza liberal que se convirtieron en entusiastas aficionados a la fotografía, junto a Émile Pécarrère, Alphonse de Launay y Edward King Tenison.

El primer alumno del taller de Le Gray que visitó nuestro país fue el vizconde **Joseph de Vigier** (1821-94) en 1849, si bien sus fotografías aparecieron más tarde en un álbum publicado en 1851.



VIXCONDE DE VIGIER,
Ayuntamiento de Sevilla, 1849.

Amigo y compañero de estudios del Duque de Aumale y del de Montpensier en el Liceo Henry IV de París, Vigier viajó en el verano de 1849 a Sevilla y se alojó en el palacio de los Montpensier⁴⁸. Durante esta estancia, Vigier realizó una treintena de calotipos de la capital hispalense y los reunió en el *Album de Sevilla* (1851)⁴⁹.

A estas tempranas obras de Vigier ya se refirió Niépce de Saint Victor en su discurso sobre la “Heliographie sur verre” en la Academia de Ciencias, en agosto de 1851⁵⁰. Seguidor de su maestro Le Gray en las corrientes paisajistas de la Escuela de Fointenebleau, en su siguiente trabajo, el *Album de los Pirineos* (1953), mejoró el procedimiento del papel encerado seco, mediante el uso de cera para conservar mas largo tiempo el papel sensible, procedimiento que será alabado y explicado en los principales tratados técnicos del momento, redactados por Niépce de Saint Victor, William Sparling y Louis Alphonse Davanne⁵¹. La calidad de estas imágenes paisajísticas le llevaron a exponerlas en las principales sociedades fotográficas de París y Londres.

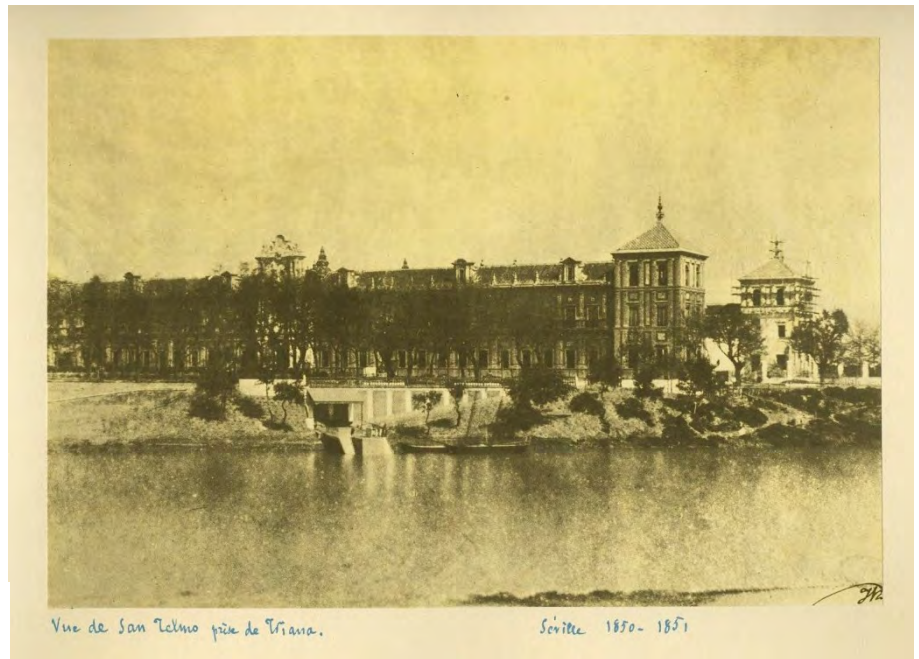
Antes de iniciar su viaje por los Pirineos, Vigier acompañó y ayudó a Charles Negré con sus fotografías de la catedral de Chartres, que formaron parte del tristemente desaparecido *Album de la Société heliographique*⁵². Vigier fue miembro activo tanto de la Société française de Photographie, a la que regaló varias copias de sus trabajos en España, en 1855⁵³, como de la Photographic

Society de Londres, de la que entró a formar parte un mes después de su fundación⁵⁴. Su presencia en Inglaterra fue constante como atestigua su participación en varias exposiciones por todo el país: expuso en la Royal Infirmary Foundation (Dundee, 1854), en la Photographic Society (Londres, 1854) y en la British Assotiation (Aberdeen, 1859), viajes que en diferentes ocasiones coincidieron con actos de la familia Orleans, que residían allí tras su exilio y a los que retrató en varias ocasiones. Además, Vigier compró el castillo de Grand-Vaux, muy cerca del de Chantilly, de su amigo el duque de Aumale, pionero, como su hermano el duque de Montpensier, en el coleccionismo de fotografía⁵⁵.

En un informe presentado ante la Société française de Photographie, en 1855, nos desvela que la cámara que utilizaba en sus desplazamientos, al menos desde 1853, era de la firma Koch. Ésta cámara oscura permitía que pudiera acoplarse sobre un trípode directamente y se ajustaba perfectamente a todos los escenarios posibles, *“a todas las pruebas de un viaje, a los calores mas fuertes del verano, como a las temperaturas más húmedas, sin mostrar la mas mínima fisura, la menor hinchazón, la menor alteración en su conjunto”*⁵⁶.

Las imágenes del *Álbum de Sevilla*⁵⁷, dedicado a su amigo el duque de Montpensier, comienzan con un con una vista de la Torre del Oro, seguida de una fotografía del Palacio de san Telmo y continúa al modo del imaginario romántico por el que además de representar los edificios más emblemáticos de la ciudad: la Giralda, la Torre del Oro, los Reales Alcázares, el Ayuntamiento,...

La aparición del palacio de san Telmo, no sólo sería un homenaje a un buen amigo, ya que introducirlo dentro del recorrido iconográfico por los principales monumentos de la ciudad implicaba dotarlo de notoriedad y con ello venía a poner de manifiesto el papel de la familia Montpensier en Sevilla, al retratar el palacio en el que Luis Felipe de Orleans instaló su corte “chica”. La presencia del palacio en otros itinerarios fotográficos posteriores⁵⁸ y la documentación relativa a los trabajos realizados por los mejores fotógrafos del siglo XIX conservada en el archivo de la familia, vienen a confirmar el importante papel político y social del duque de Montpensier en la segunda mitad del siglo XIX.



VIXCONDE DE VIGIER,
Vista de san Telmo desde Triana, 1851.

Las fotografías de Vigier aunque su iconografía se debe a la imagen romántica preestablecida. Sin embargo, Vigier, en sus imágenes, buscó la originalidad a través de los efectos de contraluz, los encuadres frontales y el silueteado de los elementos arquitectónicos para dar una mayor sensación de profundidad.

Su actividad como fotógrafo aficionado apenas llegó a 1860, cuando, tras su matrimonio con Jeanne Marthe Bonniot de Salignac, se dedicó a su familia y a la gestión de su fortuna.

El mismo año que veía la luz el *Álbum de Sevilla*, otro de los alumnos de Le Gray visitaba por primera vez nuestro país, **Alphonse de Launay** (1827-1906)⁵⁹, y también lo haría después, en 1854. Según relata la documentada biografía de Alex Novak, De Launay o Delaunay, como a veces solía firmar, nació en Manche (Departamento occidental de Normandía). Siguiendo el mismo patrón que la mayoría de calotipistas aficionados, estaba interesado por la escritura y las artes. Publicó varias obras teatrales y relatos como "Cincuenta Húsares", "La casa Vidalin", "Primo Pons", que fue puesta en escena en el Teatro Cluny en 1873 y que era una adaptación de una conocida novela Balzac del mismo nombre, *Mademoiselle Sutil*, y *Discipline*, entre otras.



GUSTAVE LE GRAY,
Alphonse de Launay, 1853.

Recientemente descubierto, está aún por realizarse la catalogación de su trabajo, ya que varias imágenes han aparecido con la firma de otros fotógrafos, como las relativas a Argelia, que fueron confundidas con las obras de F.E. Le Dien, otro de los

alumnos de Le Gray. Se han hallado hasta el momento setenta fotografías de su viaje por España y Argelia, realizadas en pequeño formato, positivadas en papeles a la sal, algunos albuminados, a partir de calotipos. Comenzó, en 1861, a utilizar la técnica del negativo de vidrio. En total, el conjunto de su obra alcanza las doscientas piezas, repartidas en numerosas colecciones públicas, como la de la Fundación Universitaria de Navarra, y privadas⁶⁰.

Su trabajo en España se centró en su primer viaje en 1851, en hacer estudios de trajes españoles en 1851, con la realización de imágenes cuyas copias positivas se transformarían una década más tarde en albúmina. Según apunta Novak, “alguna de las fotografías fue usada como estudio para una pintura de un artista de Sevilla con el nombre de *Barieras*”. No se conoce ningún pintor en la capital andaluza, en esas fechas, bajo ese nombre, pero sí existe un profesor de pintura, de grafía aproximada, llamado Manuel Barrera que aparece censado en la Casa de Pilatos, según el *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo ó sea Guía general de Sevilla* en 1851⁶¹. También Manuel Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica...*⁶², lo cita como “pintor contemporáneo” que en 1858 alcanzó una medalla de cobre por un cuadro al óleo presentado en la exposición sevillana. En esta primera serie española, De Launay también fotografió algunas pinturas de “*Barieras*”.

La realización de este repertorio de trajes se produce en uno de los momentos de mayor auge de la ilustración de escenas costumbristas, como pone de manifiesto la publicación de títulos como *Escenas andaluzas*, de Serafín Esteban Calderón, publicado en 1847, o *Los españoles pintados por sí mismos*, obra colectiva cuya segunda edición se vería la luz en este mismo año de 1851⁶³ y siguiendo el modelo de otras publicaciones europeas como *Heads of the People: or portraits of the English* y *Les français peints par eux mêmes* (1842).

En su segundo viaje, se detendría en realizar tomas de paisajes y monumentos de Burgos, Granada, Madrid, Sevilla, Segovia, Toledo y Valladolid. Su estilo muestra las señas de identidad de la escuela de Le Gray, como ha afirmado Marc Pagneux⁶⁴: juegos de perspectivas, grafismo nervioso, frecuente tendencia a la abstracción de las formas, encuadre aparentemente descuidado y



ALPHONSDE DE LAUNAY,
Patio de Comares, 1854.

simplificación del sujeto fotografiado. Es en este aspecto, donde su trabajo en nuestro país ofrece una importante novedad, al incorporar el encuadre de detalles y vistas de fragmentos a la iconografía arquitectónica, no tanto bajo el influjo del romanticismo, sino aproximándose a los dibujos científicos al modo de Girault de Prangey (*Monuments Arabes et Moresques de Cordone, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*) o de Owen Jones (*Plans, Elevations and Details of the Alhambra*, 1842) y que fotógrafos posteriores sí incluirían en sus repertorios, como Clifford o Mauzaisse.



ALPHONSDÉ DE LAUNAY,
Acueducto de Segovia, 1854.



ÉMILE PÉCARRERE,
Patio de los leones de La Alhambra, 1854.

Su trabajo como aficionado perduró durante casi tres décadas, formado parte de la Société française de Photographie, donde expuso cuatro retratos en 1859 y tomó imágenes de París, Normandía, Royat, Volvic, Thiers, Bourbon l'Archambault y otras partes de Francia, así como del área de la Selva Negra alemana y de Suiza, que datan de 1860. Trasmitió su afición a su hijo Louis Auguste Alphonse De Launay (1860-1938), notable geólogo, profesor de la École des Mines en París y fundador de la ciencia de la metalurgia, además de novelista, poeta, ensayista, historiador y comentarista social, cuya obra se fue publicando en numerosos de trabajos.

Otro de los alumnos de Gustave Le Gray⁶⁵ que visitó España, entre 1851 y 1852, fue **Émile Pécarrère** (1816-1904)⁶⁶, que solía



ÉMILE PÉCARRERE,
Palmeral de Elche, 1854.

firmar sus obras como “Em. Pec.” ó “Em. Pécarrère”. Abogado parisino nacido en Pau y mecenas en los primeros años del pintor Léon Gêrome, sus únicas obras conocidas hasta ahora se centran en el itinerario clásico del viajero decimonónico, los Reales Alcázares, la Alhambra de Granada, Valencia y el palmeral de Elche⁶⁷, que constituye el primer testimonio fotográfico de este espacio natural. De gran belleza, la serie del palmeral formó parte de un álbum de la colección del pintor Hippolyte Flandrin (1809-1864), alumno de Ingres. En cambio, las imágenes de arquitectura no poseen la plasticidad y perfección de las del palmeral, probablemente por la dificultad en la realización de este tipo de vistas, ya que no deben olvidarse las condiciones que exigían la realización de calotipos, técnica muy sensible a los cambios de temperatura y humedad.

También autor de una serie de imágenes de catedrales francesas (Bourges, Potiers, Toulouse, Arles,...), destaca entre ellas la serie de veinticinco clichés de la catedral de Chartres, donde se autorretrató⁶⁸ y que Mérimée intentó incorporar a la colección de la

Commission des Monuments nationaux. Realizada en tan sólo un día de trabajo, mereció los halagos de Lérébous en un artículo de *La Lumière*⁶⁹. A partir de 1863, poco tiempo después de su boda con Marie Henriette Angélique Allard, dejó de practicar el calotipo.

El número de fotógrafos extranjeros que visitó la Península fue contado, pero incesante, debido a la complejidad del transporte de equipos y materiales, lo que explica el reducido número de imágenes que se realizaron. La demanda de fotografías, como hemos visto, inició un nuevo comercio que obligaba a la constante ampliación de los repertorios existentes, mediante expediciones programadas y, en estos primeros años del nacimiento de este tipo de ventas, sobre todo mediante el traspaso de imágenes realizadas por un autor y después inscritas bajo otra denominación. Este tipo de transacciones alcanzaría su punto álgido entre las décadas de 1860 y 1900.

Entre los primeros ejemplos de este tipo de prácticas nos encontramos con la obra de **Paul Émile Marés** (1826-1900)⁷⁰, cuyas fotografías de Granada, fechadas en 1853, al mismo tiempo del viaje de Pécarrière, fueron comercializadas por los hermanos Bisson y por Louis-Alphonse Davanne. Hasta ahora se consideraba que habían visitado España, pero a pesar de lo manifestado en la bibliografía⁷¹ ninguno de estos fotógrafos comerciales tomaron imágenes en suelo español.

Marés procedía de una familia de viticultores de Montpellier y se formó como médico. Su verdadera pasión era la botánica, la geología y la meteorología, temas sobre los que publicaría varias obras de referencia y que le traerían a nuestro país para realizar la obra *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares*⁷², que se publicaría en 1880.

Se conservan, entre colecciones particulares y el Museo Cantini (Marsella), veinticinco calotipos realizados en Sevilla, Valencia, Palma de Mallorca y Granada. Diez de ellos fueron

PAUL MARÉS,
Patío de los Leones de
La Alhambra de Granada, 1854.



inscritos por los hermanos Bisson en el depósito legal de la Bibliothèque nationale de France⁷³, en 1853, y las imágenes de Palma de Mallorca, el Patio de los Leones y el Patio de Arrayanes, fueron cedidas o vendidas a Louis Alphonse Davanne.

La firma Bisson⁷⁴, constituida en 1851, estaba compuesta por Louis-Auguste (1814-1876) y Auguste-Rosalie Bisson (1826-1900). Su padre, François Bisson (1795-1865) abrió un estudio de daguerrotipia en 1841 y un año más tarde, su hijo mayor Louis-Auguste comenzaba a trabajar con él. Una vez introducido el procedimiento del colodión húmedo, los dos hermanos deciden asociarse y abrir un establecimiento en el boulevard des Italiens, lugar en el que se concentraban los estudios más célebres de la capital parisina.

Ambos trabajaban con plena libertad y colaboraban con otros estudios e instituciones y cada uno tenía un interés diferente que nunca les hizo enfrentarse. Louis-Auguste estaba más interesado en la faceta tecnológica, mientras que Auguste-Rosalie lo estaba por la estética, sobre todo en torno a la fotografía de arquitectura y de paisaje. Ambos hermanos realizaron varias expediciones al Mont-Blanc, siendo los primeros en fotografiar sus glaciares en 1861.

En 1856, *The Photographic record and Amator Guide* publicaba que la firma Bisson tenía empleadas a 200 personas y, al menos, 50 de ellas viajaban por toda Europa tomando fotografías que después comercializaban bajo su sello, por ello no debe extrañarnos la aparición de imágenes bajo su sello pero realizadas en realidad por otros fotógrafos.

El trabajo de Marés meramente testimonial y poco logrado técnicamente, se centra en los mismos motivos que Pecarrère, con varias imágenes del patio de los Leones, el de Comares en La Alhambra de Granada y la entrada de los Reales Alcázares y de la catedral, en Sevilla.

Una característica común a todos estos calotipistas franceses será la realización de las imágenes del Patio de los Leones de La Alhambra desde el interior y a través de los arcos⁷⁵, siguiendo una concepción piranesiana, que produce una mayor dramatización del espacio aumentando el efecto de las vistas en perspectiva. La imitación de obras de Piranesi fue incluso reseñada por Lacan en

La Lumière, a propósito de las fotografías que Le Gray realizó del castillo de Blois para la Mission héliographique.

El último alumno de Le Gray que sabemos visitó España, fue el alemán **August Oppenheim** (¿?). Sin mas datos conocidos sobre su biografía, sabemos que estuvo en 1852 por las ciudades de Burgos ⁷⁶, Granada, Salamanca, Toledo y Sevilla, exponiendo algunos estos calotipos en la exposición fotográfica de la Association pour l'Encouragement et le Développement des Arts Industriels en Bruselas de 1856⁷⁷.

Las obras de estos primeros calotipistas franceses caminan entre el viaje romántico y el registro arqueológico, como evidencia el hecho de su comercialización por firmas especializadas en la difusión de obras de arte, sin olvidar la estética propia de la escuela instaurada por Le Gray y la influencia de la literatura de viajes, cuyos principales títulos comenzaban a contar con litografías, como la serie de libros de Thomas Roscoe (1791-1871), *Picturesque Sketches in Spain taken during the years 1832 and 1833*⁷⁸ y los tres volúmenes de Édouard Magnien, *Excursions en Espagne*⁷⁹, ilustrados con las acuarelas litografiadas de David Roberts (1796-1864), cuyos motivos y encuadres fueron reproducidos en algunas de estas primeras fotografías, como la fachada de acceso a los Reales Alcázares o el Patio de los Leones de la Alhambra.



AUGUST OPPENHEIM,
Salamanca, 1854.



EDWARD KING TENISON,
Puerta de la Justicia, La Alhambra de
Granada, 1853, del álbum
Recuerdos de España.

Pero también existieron casos tempranos, con nuestra arquitectura como ejemplo, en los que fueron las litografías las que se inspiraron en fotografías y que son una prueba de la disyuntiva decimonónica planteada, entre ilustrar con dibujos o con fotografías. Son las obras producidas por el matrimonio irlandés formado por **Edward King** (1805-1878)⁸⁰ y **Louisa Tennison** (1819-1882) las que muestran esta íntima relación entre ambos medios, no siempre admitido por sus autores. El coronel Tenison, miembro de la Société française de Photographie, adquirió los conocimientos de los dos maestros del calotipo del momento. En 1851, había adquirido la patente para la explotación del calotipo de Fox Talbot⁸¹, pero antes de su periplo español, recibió lecciones de Le Gray y Édouard Baldus, de quien aprendería el uso de la gelatina para emulsionar los negativos. Tenison, a través de una comunicación ante la Photographic Society de Irlanda⁸², alabó las ventajas del procedimiento de Baldus, que afirmaba haber utilizado en España, ya que permitía emulsionar los negativos y poder conservarlos durante meses, lo que facilitaba el trabajo a los fotógrafos viajeros.

Fruto del viaje realizado entre 1851 y 1853, Louisa Tenison escribió *Castile and Andalusia*⁸³, libro ilustrado con dibujos originales de la propia Louisa y de Egron Sellif Lundgren (1815 – 1875)⁸⁴, acuarelista sueco especializado en vistas y tipos populares que residió en la capital hispalense entre 1849 y 1853, y litografiados bajo la supervisión de John Frederick Lewis (1804-1876), acuarelista y dibujante inglés que viajó por España junto a Richard Ford (1796-1858), entre 1832-1833. Por su parte, Edward-King Tenison elaboraría un álbum titulado *Recuerdos de España*⁸⁵, con treinta y cinco positivos dedicados a Granada (cinco de la Alhambra), Córdoba, Sevilla, Madrid, Toledo, Segovia, Valladolid, Burgos y Montserrat.

Además del posible asesoramiento de Richard Ford, con quien compartían la amistad de Lewis, el itinerario realizado por el matrimonio, inaudito hasta entonces para los viajeros extranjeros, contó con las indicaciones de Pascual de Gayangos (1809-1897)⁸⁶, arabista español con estrechas relaciones británicas, -fue autor de las traducción de las inscripciones árabes del Palacio de la Alhambra dibujadas por Owen Jones y Jules Goury⁸⁷- que meses

antes de la llegada de los Tenison había realizado ese mismo periplo⁸⁸ y a cuya ayuda se refirió Louisa en su libro: “*A través de la amabilidad de un amigo en Madrid, estuvimos bien provistos de cartas de presentación para nuestro viaje, y muy útiles que fueron*”⁸⁹, además de reseñar las mas recientes publicaciones de Gayangos⁹⁰. Éste a su vez, alabó el trabajo *Castile and Andalusia* en una larga reseña dedicada al libro publicada la *Revista española*⁹¹: “*Es producción de una dama á quien la lectura de buenos libros castellanos, y una afición decidida á lo que en Inglaterra se llama y con razón The Romance of history ó Poesía de la Historia, trajo años ha á la Península. Artista distinguida ha sabido adornar su libro con cuarenta y tres soberbios grabados y fotografías de la clase conocida con el nombre de talbotipos, entre las cuales hay varias que representan vistas y edificios poco conocidos, como el palacio de los Zúñigas en Peñaranda de Duero, el claustro del famoso monasterio de Santo Domingo de Silos y otras de pueblos y localidades en las Alpujarras. En toda ella se muestra la escritora entusiasta de nuestras costumbres populares, admiradora de nuestros templos y antiguos edificios, cronista de nuestras pasadas glorias y defensora acérrima de todo aquello que aun conserva entre nosotros el sello del «españolismo» porque es preciso confesar que al singular contraste que ofrecen nuestro trago nacional y las costumbres del pueblo comparadas con las de otras naciones debernos principalmente el ser tan favorecidos y visitados, y ¡ay del día en que la marcha de esa llamada civilización, la construcción de ferrocarriles, los progresos de una lengua ya demasiado esparcida y que lleva trazas de ser universal, la abolición de los pasaportes y la supresión de aduanas nos hayan unido de una manera mas positiva con la Europa! aquel día, por fortuna bastante lejano aun,*



EDWARD KING TENISON,
Plaza de Segovia, 1853, del álbum
Recuerdos de España.

*perderemos hasta el nombre de españoles para formar parte de la gran nación europea*⁹².

En el nuevo recorrido, en el que abrieron camino para otros viajeros posteriores, Gayangos señaló que visitaron y describieron las ciudades de Toledo, Segovia, Madrid, Valladolid, León, Córdoba, Málaga, Sevilla y Granada, y que *“mas no contenta con la ruta que la moda y la costumbre parecen haber marcado como un sine qua non á sus compatriotas, la intrépida viajera quiso también penetrar en distritos y localidades de Castilla y Andalucía, que pudieran ofrecer alguna novedad. Así, pues, dejando la diligencia y el camión real en Aranda de Duero, y montada á guisa de amazona, se dirigió á Burgos, pasando por Peñaranda, Lavid, Coruña del Conde (la antigua Clunia de los arevacos), Silos y Lerma, poblaciones todas que describe minuciosamente y con notable exactitud*⁹³.

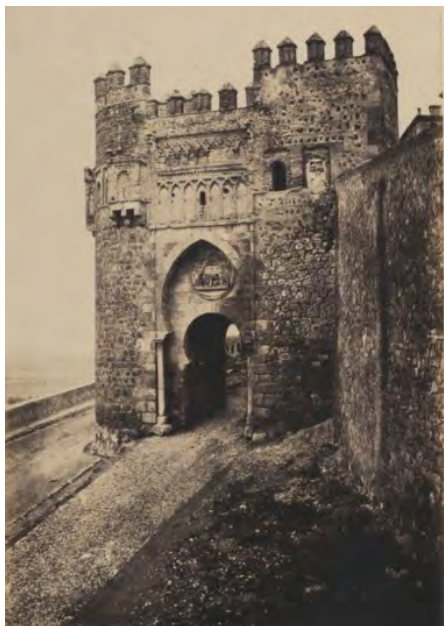
La extensa reseña de Gayangos hace hincapié en aquellos lugares visitados y citados prácticamente por primera vez en la literatura extranjera gracias a Louisa Tenison, como fue el caso del Monasterio de Santo Domingo de Silos o la catedral de León. El arabista español escoge ejemplos sobre los que realiza extensos comentarios a los que, sin duda, ayudaron las ilustraciones a página completa presentes en *Castile and Andalucía* ya que son las descripciones de estas imágenes las que recoge en sus análisis, como evidencia a modo de ejemplo el dedicado a Silos⁹⁴: *“El monasterio, mirado por la parte exterior, nada tiene de notable en su arquitectura: es un edificio macizo y pesado al que está pegada una iglesia de grandes dimensiones, lodo ello construido en el último tercio del siglo pasado. Las paredes interiores del templo están dadas de blanco, sin pinturas ni adornos de ningún género, si se exceptuan los retablos y altares de las capillas que son lodos modernos y de bastante mal gusto. Una losa de mármol blanco colocada en el centro señala el lugar que en que en la actualidad ocupa el cuerpo del santo, que antiguamente estuvo enterrado en el claustro, y fué después trasladado á aquel sitio al labrarse la nueva iglesia. La sacristía se halla separada del resto del templo por una verja de hierro, detrás de la cual hay una capilla de cuyas paredes penden los grillos y cadenas de cautivos cristianos rescatados por el santo, ó que debieron su libertad á sus constantes oraciones; y la mayor parte de las verjas, cancelas y otros objetos de hierro que hay en la iglesia están ademas forjadas con aquellas cadenas, que en otros tiempos debieron ser muy numerosas, puesto que aun hoy día se usa decir en Castilla para encarecer lo arduo y difícil de una empresa «no te bastarán los hierros de*

Santo Domingo.» «En este sitio se conservan hacinadas varias pinturas que representan la vida y milagros del santo, pero las que vimos no eran nada notables bajo el punto de vista artístico.

Desde esta capilla, y pasando por una portada de bellísima arquitectura perteneciente al género gótico-bizantino, se entra en el claustro del monasterio, única parte del antiguo edificio que aun se conserva, y la única también que puede ofrecer algún interés al arqueólogo. Si hemos de juzgar por el estilo de arquitectura que en él prevalece, no vacilaremos en asignarle una fecha tan remota como el siglo undécimo, y quizá también el décimo, si bien no se conserva en el monasterio documento alguno que señale de una manera categórica la época de su erección. Es el claustro de forma cuadrangular, y el patio formado por él tiene ciento siete pies de largo por noventa y dos de ancho. Sus arcos bizantinos bajos y bien proporcionados están sostenidos por columnas dobles de unos seis pies de altura, cuyos capiteles, primorosamente esculpidos, forman ya labores grotescas é intrincadas, ya grupos de animales monstruosos. Algunos que representan pasajes de la escritura son de lo mejor y mas esquisito que hemos visto en este genero: y labrados con tal variedad de adornos que apenas hay uno que se parezca al otro. Diez y siete de estas columnas dobles contamos en cada uno de los lados mayores del claustro, y quince en los otros, advirtiéndolo que el arco del centro en uno y otro costado está esta sostenido por un grupo de cuatro ó cinco columnas unidas y entrelazadas de la manera mas caprichosa. El espacio que media entre los arcos y que en lo antiguo formaba un precioso balaustre ha sido tapiado posteriormente, quitándole mucha de su gracia primitiva y haciéndolo parecer algo pesado. El claustro superior es evidentemente de época mas moderna, como se ve claramente por la labor de sus capiteles muy inferior en todo a la de abajo. En uno de los ángulos del claustro bajo se ve una virgen colosal de piedra que por su forma y ropage revela la mayor antigüedad; hay asimismo varios bajos relieves que representan la pasión y muerte de Nuestro Señor, los doce apóstoles y varios pasos de la Sagrada Escritura, sin contar otros muchos bustos sepulcrales ejecutados en la infancia del arte y que por lo mismo deben ser muy interesantes para la historia de la escultura en España”.

Gayangos destaca la ilustrada formación de la autora y de quienes la acompañaban, aunque no dudará en corregir a lady Tenison cuando no es exacta en sus apreciaciones: “Hemos dicho que la autora de la obra que nos ocupa se mostraba muy versada en nuestra antigua y moderna literatura: en efecto, hállanse á cada paso en su libro citas de los Romanceros ó del Quijote, y cada capítulo empieza con algún epígrafe

sacado de las obras de Larra, Espronceda, Quintana, Martínez de la Rosa, duque de Rivas, Zorrilla, Hartzenbusch y otros de nuestros mejores poetas. También se muestra entendida en el ramo de antigüedades célticas y romanas, género de conocimientos que ni puede ni debe tener muchos adeptos entre el bello sexo; habiendo consagrado buen número de páginas de su interesante libro á la descripción de cierto monumento céltico, llamado 'la Cueva del Menga' cerca de Antequera, y acerca del cual don Rafael Mitjana, de Málaga, publicó ya en 1847 un folleto intitulado Memoria sobre el templo druida hallado en las cercanías de Antequera. Parece ser que Lady Louisa y los que la acompañaban notaron desde luego gran semejanza entre este pretendido templo aruídico, que se supone único en España, y los muchos que de igual clase se conservan aun en Inglaterra é Irlanda."



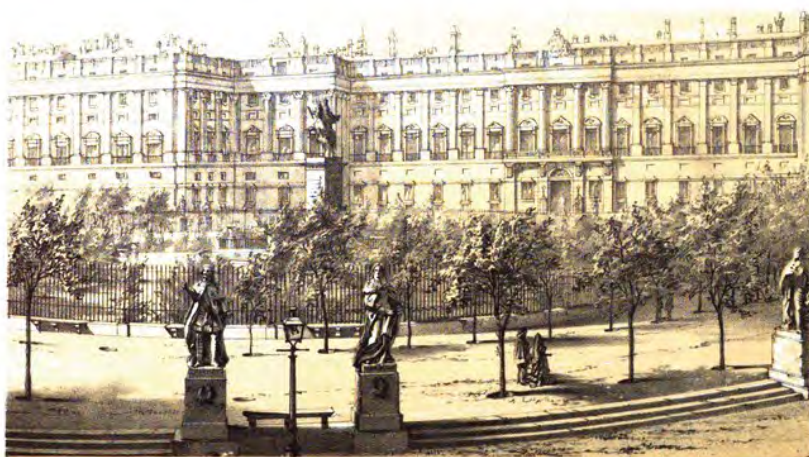
EDWARD KING TENISON,
*Puerta del Sol y Vista panorámica de
Toledo, 1853, del álbum
Recuerdos de España.*



Según se desprende de las palabras de Gayangos, la iniciativa de todo el viaje y su ilustración, utilizando como base talbotipos o calotipos, se debió a Louisa Tenison, pero lo cierto es que el trabajo fotográfico llevado a cabo por Edward King, fue literalmente copiado en algunas de las 24 litografías y 20 viñetas realizadas por su esposa con la ayuda del acuarelista sueco Egron Sellif Lundgren. Así ocurrió con la imagen del Palacio Real de Madrid, con la vista general de Toledo con el puente de Alcántara y el Alcázar al fondo y, parcialmente, con la vista de la catedral de Sevilla con la Giralda. El hecho de encontrar otras litografías cuyos encuadres fueron reproducidos de forma exacta posteriormente por medio de la fotografía, como el patio del convento de san Gregorio de Valladolid, la vista desde El Generalife de la



EDWARD KING TENISON, *Vista del Palacio Real*, del álbum *Recuerdos de España*, 1853 y LOUISA TENISON, *El Palacio Real de Madrid*, de *Castile and Andalusia*, 1853.



THE PALACE, MADRID.
D. Tenison, 1853.

Alhambra, la vista de Málaga o El Escorial, nos hacen pensar en la posibilidad de que Edward King realizara también imágenes con esos mismos encuadres pero que quizá, al no tener calidad, éstas no fueran seleccionadas para el ya citado álbum *Recuerdos de España*. Tenemos además la certeza de que Tenison realizó más imágenes que las incluidas en este álbum, ya que entre las fotografías expuestas en la Photographic Society de Londres en 1854, aparecía una vista del palacio de san Telmo que no se encontraba en *Recuerdos de España*. Debemos recordar que las fotografías que sí aparecen en el mencionado álbum procedían en su mayor parte de zonas cálidas donde el éxito en la obtención de calotipos estaba garantizado. Los lugares fotografiados por Tenison e incluidos en

su álbum fueron Granada, Córdoba, Sevilla, Madrid, El Escorial, Toledo, Segovia, Valladolid, León, Burgos y Montserrat⁹⁵.

El trabajo llevado a cabo por Edward y Louisa Tenison también fue admirado y exhibido en público apenas regresaron de España. En 1853 se celebraba en Dublín la *Great Industrial Exhibition* y en ella Tenison presentó una amplia selección de sus encuadres españoles, que destacaron, sobre todo, por su tamaño —la vista panorámica de Toledo tenía unas dimensiones de 27x100 cm.⁹⁶— y por la variedad de sus tonalidades: “*Sr. E.K. Tenison, del castillo de Kilbonan, exhibió una serie de fotografías de gran tamaño, que representan puntos de vista en España. Aunque hemos visto algunas fotografías francesas, especialmente las de M. Martens, de París, muy superiores a los puntos de vista, sin embargo, cuando tomamos en cuenta su gran tamaño, sin duda son ejemplos notables, y demostró lo que se puede esperar de esta rama del arte, cuando esté totalmente perfeccionado. El espécimen más fino y más eficaz de toda la colección fue una vista de la ciudad de Toledo, la vista del extremo oriental de la catedral de Burgos también es admirable, al igual que las de la Iglesia de San Pablo, en Valladolid, y el Palacio Real de Madrid. Había dos ejemplos de los efectos del tratamiento de las imágenes mediante soluciones de ciertas sustancias. Una de ellas era una vista encantadora de Córdoba, de un peculiar y extremadamente agradable y cálido tinte amarillo, producida por la inmersión de la imagen positiva en ácido muriático, extremadamente diluida. Hay otro ejemplo de estas pruebas soleadas, tintadas de sepia, en una bonita vista de la Puerta de Córdoba. El segundo ejemplo del efecto de ciertas soluciones fue una vista del Patio de los Reyes, o Escorial, que tenía un curioso tinte violeta, producido por la inmersión de la imagen en una solución de cloruro de oro en agua regia. Era, de hecho, en cierta medida, un ejemplo del crisotipo de Herschel, aludido anteriormente. Varias de las fotografías se exhibieron con gran desigualdad de tintes, como el Portal de la Catedral de León, que era demasiado negro en las puertas; y el Congreso de los Diputados, o la Cámara de Diputados, en Madrid, donde el primer plano de la cual era absolutamente negro. Es probable, que si los negativos de estas imágenes hubieran sido tomados mediante el procedimiento de Blanquart-Everard, habrían sido excelentes. Este defecto es más probable que ocurra en la toma de vistas de los edificios donde hay un gran contraste de luz y sombra, y por lo tanto el proceso aludido para realizar el negativo requiere de mayor atención*”.⁹⁷

A pesar del criterio manifestado de John Sproule, redactor de la guía de la *Great Industrial Exhibition*, lo cierto es que fue

precisamente Blanquart-Evrard quien incluiría algunas de las imágenes de Tenison en sus series *Souvenirs photographiques* y *Recueil Photographique* ese mismo año por la calidad y originalidad de sus obras.

El viaje por España de la pareja también les llevaría a asesorar a Robert Burford (1791-1861) en la obra, publicada en 1853, y que hasta ahora ha pasado desapercibida, *Description of a view of the city of Granada, with the celebrated fortress and palace of the Alhambra, and the surrounding beautiful vega, or plain*. Burford era un célebre conocido de panoramas y propietario del célebre situado en Leicester Square⁹⁸. John Ruskin contaría la experiencia de su visita a este espectáculo óptico en sus memorias *Praeterita*⁹⁹.



ROBERT BURFORD,
Description of a view of the city of Granada, with the celebrated fortress and palace of the Alhambra, and the surrounding beautiful vega, or plain...1853.

Esta vista de Granada fue pintada por el propio Burford asistido por H.C. Selous, a partir de los dibujos de J. Uwins y éste fue ayudado por Louisa Tenison. Pero al contemplar esta panorámica del palacio de la Alhambra, tomada desde la Silla del Moro, es indudable que se sirvieron de la fotografía como apunte para poder reproducir con exactitud todo el perfil del monumento, así como los detalles geográficos y naturales, ya que, aunque carecemos de las posibles imágenes realizadas por Edward King Tenison, comparada con las realizadas poco tiempo después por otros fotógrafos como Clifford o Laurent, resulta evidente la posible ayuda de la fotografía para dibujar el panorama, sobre todo si además tenemos en cuenta que los panoramas o fotografías en gran formato eran una de las

especialidades de Edward K. Tenison, como hemos visto reseñado en varias publicaciones de la época.

Un año más tarde, Tenison expuso la vista de Toledo, la catedral de Burgos, el palacio de san Telmo, el Acueducto de Segovia y el Alcázar de Sevilla en la Photographic Society de Londres. A partir de 1855 se dedicaría a la fotografía de abadías francesas y castillos en ruinas de su Irlanda natal¹⁰⁰.

La fama que adquirió el trabajo en España de Tenison lo demuestra las varias menciones realizadas en la revista especializada en fotografía *La Lumière*¹⁰¹, por el crítico Ernest Lacan, incluyéndolo entre los mejores ejemplos de fotografía de paisaje y arquitectura. Recordemos que Lacan las calificó como obras de un cicerone de España y, a propósito del *Album* de Louis de Dax, escribía en 1854 que “*Las bellas pruebas de M. le vicomte de Vigier y de M. Tenison, como las de M. Marés y Clifford, reproducen todas las riquezas artísticas que reúne este bello país*”¹⁰².

Es precisamente este artículo de Lacan el que nos sirve de introducción al siguiente fotógrafo que visitó España casi al tiempo de Tenison, el vizconde **Louis Dax d’Axat** (1816-1872). A lo largo de este estudio hemos mencionado la ausencia que existía de un inventario lo más completo posible de las obras realizadas por los extranjeros en nuestro país en los albores de la fotografía en el siglo XIX y que nuestro trabajo pretende clarificar como uno de sus objetivos fundamentales. La dificultad para elaborar un inventario semejante es debido a todas las vicisitudes a las que este tipo de materiales se han visto expuestos desde su creación (materiales frágiles, en manos de coleccionistas particulares, bienes poco apreciados en su tiempo, etc.) y que hasta ahora han hecho que muchos trabajos fotográficos permanecieran ocultos e incluso considerados perdidos para siempre.

Este es el caso del trabajo del Vizconde de Dax, desconocido hasta ahora y del que pude dar a conocer¹⁰³ un inédito álbum en la Real Biblioteca de Madrid. Pionero en el uso del negativo de vidrio fue, precisamente por sus imágenes de España, tenido por uno de los mejores fotógrafos del momento, junto a Tenison, Marés y Clifford. Hasta ahora las únicas referencias a su trabajo las conocíamos por las entusiastas palabras que Ernest Lacan le dedicó

al álbum “*L’Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphaël, Velasquez, Murillo*” en dos números de *La Lumière*¹⁰⁴, pero éstas imágenes parecían haber desaparecido, corriendo igual fortuna que otros célebres álbumes decimonónicos, como el de la Société heliographique¹⁰⁵.

Sin embargo, una selección de 25 imágenes, de entre los más de cuatrocientos negativos del viaje que Dax realizó por España, el Midi francés, Bélgica y los Bordes del Rhin en 1852, se conserva en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid¹⁰⁶ en forma de álbum, con el título de *Vista de Paris y algunas de otros puntos*.

El vizconde Armand-Jean-Antonie-Louis de Dax d’Axat, nacido en Montpellier, pertenecía a una de las familias más ilustres del Languedoc. Aunque destinado a la carrera militar como el resto de sus hermanos, la Revolución de 1830 le apartó de ese destino para formarse como abogado en París. Ejerció dicha carrera en su ciudad natal, en la que su padre era alcalde. Tras la muerte de éste, se trasladó de nuevo a la capital francesa y entró a formar parte del Ministerio de Asuntos Exteriores. Miembro de varios consulados, en Trieste enfermó del cólera y se vio obligado a regresar a París en 1851. La muerte de su madre le coloca ante una difícil situación económica que le obligaría a trabajar como escritor, dibujante e ilustrador¹⁰⁷. Un año más tarde contrae matrimonio con Eulalie-Louise-Camille Dufour, quien compartió con el vizconde su pasión por la escritura. Juntos partirán hacia España ese mismo año y en Madrid nacerá su primer hijo¹⁰⁸.

Conocida su labor como dibujante y escritor, su afición a la fotografía, sin embargo, no ha sido mencionada en las breves reseñas biográficas existentes¹⁰⁹. Según el mismo vizconde afirmó, aprendió fotografía con Claude-Marie Ferrier¹¹⁰, pionero en el uso del negativo de albúmina y positivado sobre papel a la sal. Desconocemos la fecha de dicha formación con Ferrier, pero su conocimiento de las técnicas en placa de vidrio está documentado ya en 1849, cuando la epidemia del cólera azotaba Trieste y por recomendación médica, viajó a Carniole (Eslovenia) donde conoció al químico y fotógrafo Joannes Puhar¹¹¹ (1817-1864), primer inventor de un procedimiento de negativo sobre placa de vidrio. En la historiografía es conocido por su nombre esloveno, Joannes

Puhar, sin embargo *La Lumière* publicó un extracto de su discurso ante la Academia de Ciencias de Viena, sobre el negativo de vidrio, bajo el nombre de Johan Pucher. Éste químico inventó un procedimiento fotográfico en placa de vidrio el 19 de abril de 1842, cinco años antes que lo hiciera Abel Niépce de Saint-Victor. Puhar lo denominó *hyalotype* (imagen sobre vidrio) o "*svetlopis*" traducción de la palabra fotografía en esloveno.

Durante el encuentro entre Dax y Puhar -narrado por el propio Dax en una carta remitida a *La Lumière*¹¹² y que escribió desde Madrid, en septiembre de 1852-, el vizconde le compró varias pruebas que enseñó a diferentes fotógrafos contemporáneos como Eugène Piot, Louis Victor Samson y Gustave Deschamps, todos ellos fotógrafos de prestigio que indicarían las estrechas relaciones del vizconde con los principales círculos fotográficos. Además, Dax contó entre sus amistades con otros conocidos amateurs como el vizconde Louis de Vigier o el conde de Bérenger¹¹³.

Los mejores ejemplos fotográficos conocidos hasta ahora del vizconde de Dax se conservan en la Real Biblioteca de Palacio. El primero de ellos lo forman las dos reproducciones de estampas que ilustraron el drama heroico *La Escuela de los pueblos*¹¹⁴ del barón J.A.

LOUIS DE DAX D'AXAT,
Vista de París y algunas de otros puntos
1852.



de Rostan¹¹⁵, alegorías que representan “El nacimiento de los reyes” y el “Reinado de un gran monarca”. El interés de Dax por la reproducción de pinturas, dibujos y estampas le convirtió en un pionero de la reproducción de obras de arte y esta labor fue especialmente alabada por Lacan en *La Lumière* dada la complejidad de dicho género y debiendo tener en cuenta que el primer libro ilustrado con calotipos fue *Annals of the Artist of Spain*, de William Stirling Maxwell publicado cuatro años antes en el establecimiento de Fox Talbot en Reading¹¹⁶.

Pero el conjunto principal de fotografías conocidas de Dax, hasta ahora, lo compone el álbum *Vista de Paris y algunas de otros puntos*, en el que se reconocen algunas de las imágenes reseñadas por Lacan¹¹⁷. La presencia de este álbum en las colecciones reales bien pudiera explicarse como un presente en agradecimiento al título de Caballero de la Orden de Isabel la Católica que le fue otorgado en septiembre de 1852¹¹⁸. Dax reunió aquí una selección en la que incluyó arquitectura, paisaje y reproducción de obras de arte, buscando mostrar lo mejor de su arte fotográfico.

El álbum comienza, a modo de dedicatoria, con la imagen del busto escultórico de Isabel II, para continuar con dos imágenes de la capilla y el palacio de la Malmaison, residencia por entonces de la reina María Cristina. La representación de la familia real se completa con la inclusión de una fotografía con una escultura del rey consorte Francisco de Asís. Estas dos representaciones escultóricas junto con la reproducción de la pintura de Sgorezki, ponen en evidencia la maestría de Dax, reseñada por Lacan, para realizar este tipo de trabajos en interiores, que debido a las condiciones de exposición del daguerrotipo y el calotipo se habían complicado siempre para la obtención de un óptimo resultado: “*Las bellas pruebas del Sr. Vizconde de Vigier y del Sr. Tenison, las de los señores Mares y Clifford, han reproducido cada una de los tesoros artísticos que conforma este bello país; el álbum del vizconde de Dax añade valiosas páginas a esta interesante colección. Ciertamente, la luz no faltaba bajo el hermoso cielo; pero la diferencia misma del clima hacía nacer nuevas dificultades para el artista. Él [Dax] las ha vencido con una rara felicidad*”¹¹⁹.

Las imágenes de arquitectura y otros monumentos se alternan entre obras parisinas y madrileñas sin ningún orden. El álbum

incluye una escueta representación de todo el conjunto realizado por Dax, que conocemos por el artículo de Lacan. Centrándonos en las conservadas en el álbum, el recorrido de vistas españolas se inicia con una imagen de la fuente de Neptuno, de gran belleza, en la que el monumento aparece rodeado de árboles, bajo un nebuloso cielo, ubicado según el diseño original que José de Hermosilla proyectó para el Salón del Prado, aunque según Lacan, la imagen de Dax desmitificaría el lugar: *”Está casi siempre presente en nuestros romances más apreciados, los toreros, los boleros, los hidalgos, el fandango, y sobre todo el Prado. Se canta en tres tiempos, en seis-ocho, en las notas, en las triples notas. Se representa como un lugar de deleite, una forma de paraíso terrenal habitado por los más encantadores doña, manolas y gitanas de entre todos los españoles. Al ver el caso que el señor Dax les ha hecho, pierde parte de sus ilusiones.*

El adorno más hermoso de la caminata es una fuente que representa a Neptuno, de pie sobre una gran concha que es arrastrada por los caballitos de mar. Este monumento carece de carácter, y, lo que es más lamentable, es que el carro del dios de los mares navega completamente seco ; tres pequeños arroyos imperceptibles, son los únicos que le alimentan, pero no funcionan, lo que no es suficiente agua para permitir la menor ilusión ».

Afortunadamente, dos de las fotografías de arquitectura destacadas por Lacan, una del Museo del Prado y otra del Palacio Real con efecto nocturno, sí figuran en el álbum y ambas son una muestra de la maestría que el vizconde Dax había alcanzado tempranamente en la práctica del negativo de vidrio. La vista del Museo del Prado merece destacarse, además, por tratarse del primer “retrato” fotográfico en papel conservado del edificio diseñado por Juan de Villanueva, ya que el conocido daguerrotipo de Albiñana está fechado un año antes y la imagen en calotipo de Charles Clifford data de 1857, aproximadamente.

La imagen cuenta también con el atractivo de la presencia humana, tan difícil de incorporar en los exteriores por los distintos tiempos de exposición necesarios para ser retratados y más al tratarse de un procedimiento fotográfico aún en fase casi experimental. Repitió esta composición, en una imagen del Congreso de los Diputados, que no se encuentra entre las del álbum, pero que Lacan describió: *“Tres soldados españoles y un cabo,*

sentados unos en un banco, el otro en una silla, sirven de escala y animan la prueba”¹²⁰.

La imagen del Palacio Real con efecto de noche, suscitó también la atención de Lacan que destacó por su finura y definición: “*Otra vista muy notable es la que representa el palacio de la reina. Delante de este edificio vasto e italiano, bajo la mirada de sus mil ventanas, se eleva, sobre un jardincillo en flores, la estatua ecuestre de Felipe II. El ojo abraza una vasta extensión totalmente inundada de luz, lo que no impide distinguir hasta los bordados del cinturón que rodea el cuerpo del monarca, hasta las cartas de la inscripción que se grabó en su pedestal*”¹²¹.

Junto a estas imágenes, Lacan reseñó también las imágenes del Congreso de los Diputados, una vista general de Madrid, tomada desde el observatorio del Retiro y la puerta de Alcalá, desgraciadamente no conocidas hasta ahora : « *Tengo ante los ojos una prueba que presenta el Palacio de los Diputados en Madrid. El sol ilumina con fuerza este monumento, que el tiempo aún no ha oscurecido, y sin embargo, las sombras son increíblemente transparentes. Revelan hasta los mas pequeños detalles de los capiteles corintios de la fachada; muestran, sin ocultar, las figuras talladas en el frontón, que emergen con fineza. Dos leones vigilan la entrada de este palacio de los representantes de la Nación. En primer plano, la estatua de Miguel de Cervantes se modela sobre un bello pedestal de mármol blanco. Pueden distinguirse al microscopio cada detalle de bajorrelieve, en la que el escultor ha colocado a Don Quijote y Sancho, estas dos creaciones inmortales del inmortal escritor, que murió pobre y perseguido por un ministro cuya historia ha olvidado su nombre.*

La vista general de Madrid, tomada a los pies del observatorio del Retiro, ofrece una idea exacta y completa de la ciudad. Hay monotonía en sus líneas demasiado regulares, gracias a la tristeza del cielo uniforme y pesado. Pero la puebra sobre la que el señor Dax ha reproducido el arco triunfal de Carlos III presenta las perspectivas más animadas y pintorescas. Bajo un arco de este bello monumento, se puede ver la calle de Alcalá, que se hunde con gracia en la distancia, y la alta cúpula de la famosa iglesia de Santa María. Este es un punto de vista felizmente elegido y admirablemente bien obtenido»¹²².

La fotografía a la que alude Lacan no se encuentra en el álbum conservado en la Biblioteca Real, pero su descripción sí se corresponde con una imagen conservada en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, bajo la atribución «Vte. De D. », con



LOUIS DE DAX D'AXAT,
Vista de Paris y algunas de otros puntos
1852.

el título de *Vue de Madrid. Calle Atocha*. Junto a las siglas de la firma y la letra manuscrita del título, el formato, composición y técnica obedecen a los mismos utilizados por el Vizconde de Dax en *Vista de Paris y algunas de otros puntos* de la Biblioteca Real.

Al lado de estas imágenes arquitectónicas, que destacan por su perfección técnica y búsqueda del pintoresquismo extendido por medio de la literatura, si bien su resultado no fuera siempre el idóneo, el trabajo del vizconde de Dax destaca además, por ser el primero en realizar imágenes de las pinturas del Museo del Prado con la técnica del negativo de colodión: “*Si los puntos de vista que el vizconde de Dax ha tomado de la naturaleza tienen un fuerte interés, las reproducciones que hizo en los museos no lo son menos. Son Don Baltasar y Felipe IV de Velázquez; el santo Juan Bautista y el Niño Jesús de Murillo; las estatuas de Venus y el Gladiador por Torwaldsen, y el busto de la reina Isabel. Hay, sobre todo, una copia de un pequeño cuadro de Rafael, procedente de El Escorial, que representa a la Virgen y a San José con el Niño Jesús, sentado en un cordero, que nos ha impresionado fuertemente. El marco dorado de esta pintura, admirablemente reproducido, se suma a la belleza de la prueba, lo que indica una dificultad a superar. Encontramos en la reproducción de los retratos ecuestres de Don Baltasar niño, y Felipe IV, toda la firmeza de la pincelada de Velázquez, toda la fuerza de sus colores. El valor exacto de los tonos, tan difícil de lograr en la reproducciones de la pintura por la fotografía,*

la nitidez del dibujo de estas pruebas son copias valiosas del gran maestro. Sin embargo, el señor Dax operó en condiciones extremadamente adversas”.

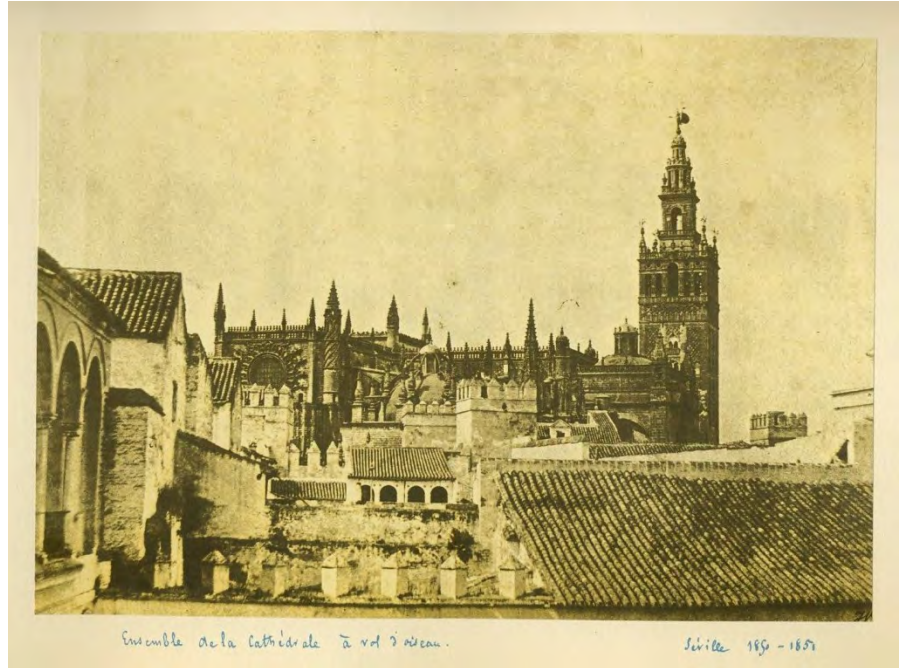
Es evidente la admiración que despertó el álbum completo de Dax, dadas las dificultades de realización teniendo en cuenta que la técnica del colodión aún se encontraba, por entonces, en fase de experimentación. Junto a la pericia técnica, debe llamarse la atención también sobre la estructura conceptual de sus imágenes, cuestión sobre todo mostrada en sus paisajes¹²³ de Fointenebleau y del Midi presentes en el álbum de la Real Biblioteca. Una vez más, debemos colocar su arte en la vanguardia de la técnica y la composición fotográfica, ya que estas imágenes son paralelas a los experimentos que en 1849-50 ya estaba realizando en Fointenebleau Le Gray y posteriormente, Corot y Cuvelier en Barbizon.

Dotadas de una exquisita composición, Lacan vería en ellas a Ruysdael y a Rousseau, considerando la mirada de Dax como la de un artista que pintase, sobre un lienzo de papel salado. La especial sensibilidad del vizconde hacia la naturaleza y, especialmente, la caza quedó evidenciada en sus numerosos artículos para *La Chasse et la Pêche illustré*, de la que fue director, o en su libro *Souvenirs de mes chasses et pêches dans le midi de la France... suivis de renseignements sur la chasse à tir en France* (1858). Dax, como Le Gray, hizo suya la idea de Chateaubriand de que "los hombres tomaron en los bosques la primera idea de la arquitectura", continuando así una tradición conocida de Vitrubio a Laugier.

Éste inédito álbum del Vizconde Louis de Dax no es sólo uno de los mejores ejemplos de las altas cotas que alcanzaron los aficionados a la fotografía, sino que es, además, uno de los primeros en mostrar la revolución que supuso el negativo de cristal. De haber llegado a nosotros el álbum completo con 400 vistas, hoy sería considerado un repertorio fotográfico de primer orden sobre nuestro país, ejemplo de su importancia iconográfica en el imaginario artístico del siglo XIX, del que *Vista de París y algunas de otros puntos* es un magnífico testimonio.

Un último autor aficionado, que nos puede servir de transición entre el uso pintoresco y el documental de las fotografías tomadas en España es **John Gregory Crace (1809-1889)**, destacado

VIZCONDE DE VIGIER,
*Vista de la Catedral de Sevilla desde los
 Reales Alcázares, 1850,*
del Álbum de Sevilla, 1851



JOHN GREGORY CRACE,
*Vista de la Catedral de Sevilla desde los
 Reales Alcázares, 1855.*



decorador de interiores británico –trabajó en el palacio de Windsor y decoró el Parlamento inglés junto a Augustus Pugin- vino a España por motivos de salud, en 1855¹²⁴, y encontró en nuestro país motivos ornamentales que inspirarían sus trabajos posteriores, de los que el Victoria and Albert Museum y el Metropolitan Museum conserva algunos ejemplos. Junto a otras imágenes de carácter familiar, realizó un pequeño álbum personal¹²⁵, con cinco imágenes de España que representan el patio de Comares y un detalle del pabellón del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, la fachada de entrada y una vista de los jardines de los Reales Alcázares y una vista general de la catedral de Sevilla con la

Giralda, realizada desde los Reales Alcázares. Ésta última, en realidad, pertenece al álbum de Vigier impreso en 1851. Tiene el mismo encuadre, las mismas sombras, y las técnicas del siglo XIX hacían casi imposible la realización de dos tomas por dos manos distintas con tanta similitud como la que guardan la imagen del álbum de Crace y la de Vigier.

Las demás imágenes contenidas en el álbum siguen el imaginario ya desarrollado por otros autores (Vigier, Tenison, Clercq,...), aunque en ellas no hay similitudes tan exactas con la obra de otros fotógrafos como se da en la imagen de la catedral de Sevilla. La diferencia de formato de estas fotografías de España con respecto de otras imágenes conservadas en el mismo álbum, hace probable la posibilidad de una adquisición a otro fotógrafo de las vistas de Granada y Sevilla.

No obstante, seis imágenes realizadas por el propio Crace (tres de Alhambra y tres de los Reales Alcázares) fueron expuestas en un único cuadro en la Photographic Society de Londres en 1856¹²⁶.

Otros autores británicos que debemos mencionar en este recorrido son los fotógrafos de los que tenemos constancia realizaron vistas de la arquitectura española, pero de los que apenas se ha conservado un legado significativo o incluso sus imágenes han desaparecido. Este es el caso del médico aficionado a la fotografía **Peter Hinckes Bird** (1827 - 1891), que realizó un extenso viaje por Egipto en 1853, haciendo escala en nuestro país, del que sólo se conserva una imagen en la Society of Antiquaries de Londres, aunque sabemos que en 1854 expuso en la Photographic Society de Londres cinco imágenes de La Giralda, los Reales Alcázares, la catedral de Sevilla (con dos fotografías) y La Alhambra de Granada.

El reverendo **Percy Martingdale Lousada (1823-1859)**, descendiente de judíos sefarditas y convertido al catolicismo, fue miembro de la Photographic Society y de la Architectural Photographic Association, en las que expondría entre 1855 y 1858¹²⁷, varias fotografías de El Escorial, Granada, Madrid, Málaga, los Pirineos, Sevilla y Valencia, hoy desaparecidas, que debió realizar en torno a 1856. También falleció tampranamente, **Frank Charteris** (Inglaterra, 1844-1870), hijo de Lord Elcho y escritor,

fue retratado por Julia Margaret Cameron como miembro del Holland Park Circle¹²⁸ y realizó una visita a Sevilla en 1860 por motivos de salud, tomando varias fotografías de los principales monumentos hispalenses de los que tan sólo conocemos una vista de la catedral de Sevilla desde los Reales Alcázares¹²⁹.

El último fotógrafo del que tampoco nos han llegado imágenes es el **Coronel Henry William Verschoyle** (1835-1870), hijo de la primera mujer miembro de la Photographic Society, Catherine Verschoyle (1802-1882), expuso en dicha sociedad en 1863 seis vistas de la Alhambra y otras seis de España, sin especificar el catálogo qué localizaciones representaban.

Como puede verse, Andalucía, en particular Granada y Sevilla, fueron, siguiendo el ideario romántico transmitido por la literatura de viajes, el objetivo fundamental que aparece en todos los aficionados británicos y franceses que retrataron nuestro país durante la década de 1850 y 1860, dejando fijados los temas, encuadres y puntos de vista que serían repetidos desde entonces y hasta hoy día.

3. FOTÓGRAFOS ERUDITOS: IMÁGENES PARA LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO.

“España parece campo erial, menospreciado por nosotros, y abierto solamente al ingenio especulativo de los extraños. Apenas existe monumento precioso en sus poblaciones, ni joya de su literatura, ni timbre de sus anales que no sea objeto de investigación y estudio entre los eruditos de otros países. Las antigüedades arábigas, copiosa ilustración de Owen Jones y Girault de Prangey; las mejicanas, en los magníficos volúmenes de lord Kingsborough; (...) y épocas particulares se ven retratadas al vivo por William Cox, Watson y Campana, Asehabeh, Michel, Migné, Merimée, Circourt, Viardot y Washigton Irving. ¿Qué otra nación, como no nos remontemos al antiguo imperio de Oriente poseyó jamás riquezas tan codiciadas?”.¹³⁰

Son estas palabras dedicadas por Cayetano Rosell al hispanista norteamericano William H. Prescott en su obituario las que mejor nos sitúan ante la extendida presencia de estudiosos extranjeros dedicados a la historia del arte español en el siglo XIX.

Al tiempo que la fotografía despuntaba como medio de reproducción artística, historiadores, escritores, arquitectos y



W. STIRLING-MAXWELL,
Annals of the Artist of Spain, 1847.

pintores la convertían en paraíso del romanticismo y en ejemplo artístico para las nuevas corrientes historiográficas que veían agotados los modelos del clasicismo y buscaban nuevos referentes iconográficos en la arquitectura islámica y medieval española.

Como ya vimos ¹³¹, uno de los primeros ejemplos de reproducción artística estuvo dedicado precisamente al arte español: el libro *Annals of the Artists of Spain* (1848), de Sir William Stirling-Maxwell, cuyo precedente fue *Pencil of Nature* (1844), de Fox Talbot, primera publicación en la que el texto iba acompañado de calotipos. Apasionado del arte español, Stirling publicó dos libros más dedicados al arte español: en 1853, *Cloister Life of Emperor Charles the Fifth* ¹³² con 18 imágenes en albúmina, de nuevo de reproducciones de litografías de pinturas ¹³³ y, en 1855, *Velázquez and his works* ¹³⁴, éste sin ilustraciones.

Las ediciones de este tipo se generalizaron en Gran Bretaña, Alemania y, sobre todo, en Francia en los años cincuenta, y el interés en la divulgación del arte a través de la impresión sistemática provocó una rápida evolución de los métodos fotomecánicos. *Annals of the Artist of Spain*, con ediciones en inglés, francés y alemán, constaba de tres tomos de texto –en el segundo se dedican unas cien páginas a la biografía de Velázquez– y un

cuarto con 61 calotipos de litografías que reproducían las obras de Goya, Velázquez y Murillo, realizados por Nikolaas Henneman (1813-1893). Esta obra daría a conocer las pinturas de Velázquez entre diversos expertos europeos, entre ellos a Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), historiador alemán que realizó múltiples viajes por España –el primero en 1866- e hizo la recensión a la traducción alemana del libro de Stirling-Maxwell en 1856¹³⁵. En castellano, la obra de Stirling se difundió en varias entregas en la *Gaceta de Madrid* (1856).

El libro de Stirling-Maxwell constituye el primer intento de publicar un catálogo monográfico ilustrado, aunque fuera por medio de la reproducción a su vez de litografías, y es un reflejo del interés consolidado en el siglo XIX hacia el arte español por parte de ingleses y franceses, primero para los estudiosos del arte, después para el público en general.

Varios estudios de Nigel Glendinning y Enriqueta Harris¹³⁶ ponen de manifiesto este interés por los grandes maestros como Velázquez, Murillo y Goya, así como otros autores de la escuela barroca andaluza, de los que expertos y enviados por coleccionistas europeos realizaron importantes adquisiciones en España durante este período¹³⁷ -auge propiciado también por su bajo precio tras la Guerra de la Independencia-, junto a la reproducción de las mismas para que formaran parte de repertorios o como medio para conocer la obra que posteriormente se iba a adquirir, método que no les era extraño, dado el avance que la fotografía había alcanzado en estos países.

Junto a la pintura de la escuela española, que también se interesó a fotógrafos románticos como el vizconde de Dax como hemos visto, fue, sin duda, la arquitectura nazarí la que atrajo el aprecio de un mayor número de eruditos y artistas que la reprodujeron con claros motivos documentales y científicos¹³⁸.

España se presentaba como un lugar aún virgen donde descubrir y recuperar las raíces medievales en las que además del románico y el gótico, se encontraba la bella y excepcional arquitectura nazarí sin ejemplos similares en ningún otro país europeo. La primera obra que contribuiría al conocimiento y difusión de la presencia del arte islámico en España fue *Las*

Antigüedades Árabes de España, de José de Hermosilla (1787)¹³⁹, la mayor empresa ilustrada llevada a cabo hasta entonces por la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando.

Los dibujos realizados y dirigidos por José de Hermosilla sentarían las bases iconográficas que después se reproducirían por medio del dibujo y la litografía historiadores como Girault de Prangey o arquitectos como Owen Jones. La mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada, las inscripciones y las yeserías árabes serán protagonistas de multitud de publicaciones en la segunda mitad del siglo XIX, en las que la ilustración por medio de la fotografía, por influencia, inspiración o directamente, irá tomando el relevo a la litografía hasta hacerse omnipresente en el siglo XX.

El éxito en la difusión de estas obras vendría impulsado no sólo por su interés científico, sino también por la demanda del uso de este tipo de estilos y motivos ornamentales en la decoración de casas y villas británicas y francesas. En 1851 abrió sus puertas en Londres, la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, y uno de sus principales atractivos fue la reconstrucción, en distintos patios, de los principales estilos arquitectónicos del Mediterráneo, siendo la del Patio de los Leones de la Alhambra, diseñada por Owen Jones¹⁴⁰ y reproducida fotográficamente por la firma Negretti&Zambra, una de las que más sensación causaría.

A partir de 1830, se produce una evolución desde el “orientalismo romántico” al “orientalismo positivista”, como han señalado Lorraine Decléty¹⁴¹ y Mark Crinson¹⁴². Siguiendo el ímpetu del “nuevo orientalismo” comienza a construirse un enorme corpus documental, -donde el palacio nazarí de la Alhambra tendrá un destacado protagonismo-, que sirva a arquitectos e historiadores de la arquitectura y en el que la reconstrucción arqueológica de edificios, las descripciones pormenorizadas y las coloreadas litografías dan lugar a toda una producción científica en revistas especializadas, libros, conferencias y, por supuesto polémicas en cuanto a su interpretación de la mano, entre otros, de Edward Augustus Freeman (1823-1892), James Fergusson (1808-1886), John Ruskin (1819-1900) y Owen Jones (1809-1874), en Gran Bretaña, de Joseph-Philibert Girault de

Prangey (1804-1892), en Francia y de Ludwig von Zanth (1796-1867) y Carl von Diebitsch (1819-1869), en Alemania.

Todos estos autores utilizaron, en mayor o menor medida, la ilustración litográfica como medio de documentación para sus teorías en un momento en el que, como hemos visto, se estaba viviendo un momento de transición, de tensiones entre la representación documental por medio del grabado y de la fotografía.

Si para el caso de la literatura de viajes, fue la pareja formada por Edward King y Louisa Tenison la que ejemplificaban más cabalmente esta transición, para la fotografía de carácter científico será el dibujante, viajero e historiador. Joseph-Philibert Girault de Prangey ¹⁴³ quien mejor la represente, aunque no realizara fotografías en España. Su trabajo fue fundamental tanto para el establecimiento de una iconografía propia para la difusión de la arquitectura islámica en España, como por la continuidad por medio de la fotografía en sus modos de mirar y documentar la arquitectura.

Fundador de la société Archeologique de Langres, Girault de Prangey se especializó en la arquitectura islámica y desde 1830 comenzó a viajar y documentar incansablemente todos los edificios árabes de los países de las riberas del Mediterráneo, Próximo y Medio Oriente, caracterizándose sus estudios por un exhaustivo registro documental.

Viajó por España en 1832 y los dibujos y estudios que recopiló durante el mismo fueron publicados en tres volúmenes de litografías entre 1836 y 1839, bajo el título de *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*¹⁴⁴. A su regreso de Andalucía, exponía en el Salón de París los óleos *Vue de Venise* y *Promenades et tours d'enceinte du palais de l'Alhambra à Grenade*, cuya reproducción litografiada formaba parte de *Monuments arabes et moresques (...)*. El estudio científico que venía a completar los tres volúmenes de litografías vio la luz en 1841, bajo el título de *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*¹⁴⁵. Un año mas tarde, Girault de Prangey publicaba *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*¹⁴⁶, obra en la que realizará la más

completa edición de motivos ornamentales y arquitectónicos del palacio granadino publicada hasta entonces.

Todos estos libros se convertirían en trabajos de referencia, habituales en las bibliotecas de eruditos y coleccionistas del momento, con gran repercusión para la historiografía de la arquitectura musulmana española, continuando el esquema documental ya planteado por José de Hermosilla en las *Antigüedades Árabes de España*. Los dibujos de Prangey fueron litografiados por los maestros de este arte Bichebois, Chapuy, Danjoy, Hubert, Monthelier, Sabatier, tripenne, Villemín y Villeneuve, según consta en el frontispicio de la obra.

En 1842, Girault de Prangey aprendía la técnica del daguerrotipo, convirtiéndose en un técnico inmejorable. Durante su viaje a oriente Medio realizó más de 900 daguerrotipos, hoy repartidos entre la Bibliothèque nationale de France, el Musée de Langres y el Musée Gruérien, y le sirvieron como base documental en la ilustración de su siguiente libro *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845*¹⁴⁷, aunque para la reproducción de ornamentos y detalles, seguía utilizando el dibujo como fuente principal. El daguerrotipo era aún una técnica muy limitada para este tipo de trabajos, por ello, como vimos¹⁴⁸, fue el calotipo la primera técnica fotográfica efectiva utilizada por la mayoría de arqueólogos e historiadores en sus viajes científicos.

A su regreso de Oriente fue elegido Miembro Honorario del Royal Institute of British Architects y del daguerrotipo, que practicó hasta la década de 1850, pasó brevemente a la estereoscopia.

Nuestro interés en Girault de Prangey para el caso español radica no sólo por ser un ejemplo de la aplicación de la fotografía en la difusión de la historia de la arquitectura árabe, sino especialmente por el lugar destacado que ocupa la obra *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* en la historia de la edición ilustrada y su relación con la imprenta fotográfica de los hermanos **Bisson**. Esta obra estaba compuesta exclusivamente por 30 láminas, litografiadas por Jules Peyre, que representaban motivos ornamentales, inscripciones y fragmentos arquitectónicos (capiteles, columnas, secciones,...), a excepción de tres láminas



GIRAULT DE PRANGEY,
*Choix d'ornements moresques de
l'Alhambra* 1834.

con vistas generales de la Sala de los Embajadores, el Patio de los Leones y la Sala de las Dos hermanas.

Pormenorizado compendio ornamental, era un ejemplo mas del objetivo que Pragey se había propuesto resolver: “*la grave cuestión que predomina sobre todas las demás: ¿de dónde viene de repente esa arquitectura elegante, sobre todo refinada, que parece estar totalmente libre de las trabas que le pone la que la precede?*”¹⁴⁹ y, para ello, no dudó en copiar fielmente cada fragmento decorativo y hasta construirse una villa en los parajes de Tuaires (*Courcelles-Val-d'Esnoms*), con cúpulas árabes y ventanas de celosías caladas imitando los edificios que había contemplado en sus viajes, coherente con el espíritu romántico en el que, como ha señalado Rémi Labrusse, “la experiencia vivida in situ se proyecta en el plano onírico”¹⁵⁰.

Para el dibujo contó Girault, además de con sus apuntes, con la ayuda de vaciados de yeso de algunos fragmentos decorativos e inscripciones que adquirió durante su viaje por Andalucía y que donó al Musée de Langres en 1849¹⁵¹. El conjunto del museo está compuesto por 36 placas¹⁵² y todas fueron publicadas en *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*.

Este tipo de piezas gozaban de gran popularidad entre coleccionistas y viajeros, que no dudaban incluso en arrancar fragmentos originales de las salas del palacio nazarí. Louise Tenison ya denunciaba en *Castile and Andalusia* que “nada está a salvo en las manos de algunos viajeros. No paran ante la ratería con tal de ostentar un variado catálogo de objetos: desde una esquina de un jeroglífico egipcio, hasta un dedo de una estatua griega, o un arabesco de la Alhambra” y Doré ilustró esta práctica en el grabado *Les voleurs d'azulejos, à l'Alhambra*, en el relato que Davilier publicó de su viaje a España en 1862.

Los hermanos Bisson no serían los primeros en fotografiar este tipo de piezas. En la Exposición Universal de 1851 en Londres, figuraron algunos de estos vaciados, que Owen Jones fotografió, y ya vimos cómo detalles de decoraciones árabes e inscripciones de la Alhambra y los Reales Alcázares de Sevilla aparecen en el repertorio de los primeros aficionados de viaje en España como Alphonse de Launay o Eduard King Tenison. Veremos como poco después también figurarán en los repertorios realizados por

historiadores como Jakob Lorent o Louis de Clercq y precisamente por su interés, aparecerán en los catálogos de fotógrafos comerciales del siglo XIX, como Clifford, Mauzaisse o Laurent.

La circulación de estos vaciados de fragmentos fue enorme, como evidencia el hecho de encontrarse multitud de ejemplos en museos británicos, franceses y en colecciones particulares. Este hecho se vio favorecido en gran medida debido a la propia política de restauración del palacio nazarí en el siglo XIX que, como afirma José Álvarez Lopera¹⁵³, se centraba en recuperar el monumento y devolverlo a su primitiva brillantez, sobre todo en lo referente a la decoración, por lo que la restitución de las placas y fragmentos arrancados mediante su nueva fabricación o el vaciado de otras partes del edificio fue muy habitual. Los principales responsables de este trabajo fueron los miembros de la familia Contreras que, durante tres generaciones ocuparon el puesto de “arquitectos adornistas”¹⁵⁴. José Contreras Osorio, entre 1840 y 1847, su hijo Rafael Contreras Muñoz, le sustituyó hasta 1889 y, después, Mariano Contreras Granja lo haría hasta 1907.

Ya en 1837 consta en los archivos del palacio la petición de unos franceses venidos de un museo de París para reproducir modelos de las paredes de la Alhambra y ese mismo año José Contreras envió siete vaciados del palacio a la reina M^a Cristina¹⁵⁵. Maestros yeseros como José Medina o Tomás Pérez realizarán, junto a Rafael Contreras, incluso varios alzados y maquetas de las principales salas, como la del Patio de los Leones, hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres¹⁵⁶ o la de Dos Hermanas, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y que merecería los halagos de Alejandro Dumas en 1846: *“Como todavía había luz, entramos en una casa que estaba de camino, que era la casa del señor Contreras, que nos habían recomendado y descrito como poseedor de una reducción de la Alhambra, maravillosa, dijeron, por su trabajo y precisión.*

Este señor Contreras, que era un hombre joven, vivía frente a la casa de Couturier. Entramos en ella y le pedí que nos mostrara esta reducción. Nos llevó a un pequeño hangar y mostró su obra. Era la Sala de las Dos Hermanas, de seis pies de alto, un pie y medio de ancho y un metro y medio de perímetro. No había nada que decir al ver esta maravilla, para admirar la



perseverancia de aquellos que han tenido la idea de una obra y han tenido la paciencia de ejecutarla.

Tomé el nombre del autor que inscribí en mi álbum, con la promesa de que a mi regreso a Francia informaría al Ministro de esta curiosa obra, y obtener una recompensa para él, o por lo menos el estímulo que un país como el nuestro debe a una obra como ésta de cualquier país que sea”¹⁵⁷.

Recordemos las palabras de Arago ante la Cámara de Diputados en su discurso de defensa del daguerrotipo: “¿Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían una veintena de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podía llevar a buen fin ese trabajo inmenso”¹⁵⁸. Para los historiadores estas piezas, muchas de ellas con inscripciones árabes, permitían, además, la posibilidad de una investigación detallada de la lengua oriental, estudios que se



FRÉRES BRISSON,
*Choix d'Ornements Arabes de
l'Alhambra reproduits en
Photographie, 1853.*

habían instaurado con fuerza tanto en Francia como en Gran Bretaña. Por todo ello, Girault de Prangey debió solicitar a José Contreras la copia de varios vaciados para su uso científico y una vez publicados los donó al museo de su ciudad natal.

Choix d'ornements moresques de l'Alhambra es un ejemplo de la importancia y difusión adquirida por este tipo de obras, no sólo en ámbitos eruditos, también entre la burguesía que aspiraba a construirse palacetes, salones e invernaderos donde recrear la magia de oriente, para cuya inspiración, arquitectos y decoradores se servían de este tipo de obras ilustradas. Hemos visto como la representación de detalles también apareció ya, tímidamente, en los repertorios de los primeros viajeros aficionados que visitaban la Alhambra con su cámara, como Alphonse Delaunay o John Gregory Crace. Posteriormente, varios fotógrafos profesionales también mostraron detalles de las decoraciones de La Alhambra y vaciados realizados por Rafael Contreras, como Jakob A. Lorent, Charles Clifford o Charles Victor Mauzaisse, de los que hablaremos más adelante.

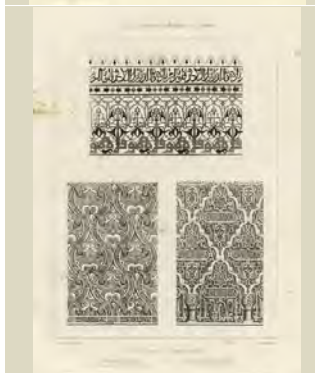
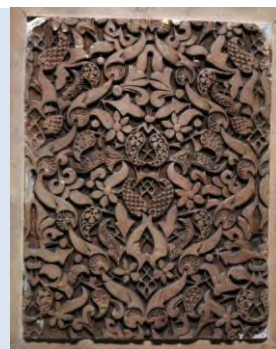
Nuestro objetivo de recopilar e investigar las obras fotográficas relacionadas con el ámbito de la arquitectura en el siglo XIX, nos hizo detenernos en un obra, firmada por los hermanos Bisson en 1853, cuyo título, *Choix d'Ornaments Arabes de l'Alhambra reproduits en Photographie*, ya lo ponía en estrecha relación con la obra de Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*.

La aparición de otra coincidencia, el hecho de que el impresor y litógrafo Jules Peyre figurara en ambas obras, nos hizo pensar en una posible relación entre ambas, más allá de la coincidencia del título. Ya vimos como en 1853 los hermanos Bisson inscribían en el depósito legal de la Bibliothèque nationale de France, bajo el epígrafe “Vistas de España, monumentos” fotografías de la Alhambra, en realidad realizadas por el calotipista aficionado Paul Marés. Hasta ahora consideradas obras de la firma Bisson por los especialistas en estos fotógrafos, argumento sostenido además por la aparición de *Choix d'Ornaments Arabes de l'Alhambra reproduits en Photographie* ese mismo año, les hizo pensar en un viaje de los Bisson a Granada¹⁵⁹.

GIRAULT DE PRANGEY,
*Choix d'ornements
 moresques de l'Alhambra,*
ouvrage faisant suite à
l'atlas in folio :
monuments arabes et
moresques..., Paris : A.
 Hauser, 1842

BISSON
 Choix d'Ornements
 Arabes de l'Alhambra
 reproduits en
 Photographie, 1853

**PLACAS DE LA
 COLECCIÓN DE GIRAULT
 DE PRANGEY
 CONSERVADAS EN EL
 MUSÉE DE LANGRAY**



La frágil calidad de las copias pudo llegar a confundir entre verdaderos fragmentos o bajorrelieves del palacio nazarí con los vaciados en yeso que son, en realidad, lo que representan las 12 láminas de la obra de los Bisson. No sólo el detallado estudio de la obra, sino además su comparación con los vaciados conservados en el Musée de Langres, nos ha hecho concluir, además, que los 19 vaciados representados fotográficamente, son los pertenecientes a la colección de Girault de Prangey. La escasa calidad de las copias pudo deberse, no a la falta de equipo o habilidad de los fotógrafos, sino a la enorme dificultad de iluminar este tipo de piezas de forma que se resalten los relieves.

Otro dato que ayuda a dilucidar la cuestión de una posible estancia de los Bisson en Granada, es que ninguno de los hermanos aparece en el Libro de Firmas de La Alhambra¹⁶⁰, a diferencia de otros viajeros, escritores, arquitectos y fotógrafos que la visitaron en esos años y sí constan en el Libro, como Girault de Prangey, Owen Jones, Edward King y Louisa Tenison o Gautier.

Al albor de la fama de la obra de Girault de Prangey y de la difusión de este tipo de materiales decorativos mediante litografías, los Bisson quisieron iniciar su andadura profesional en su recién inaugurada imprenta fotográfica con una obra que pensaron tendría una gran fortuna, pero que la escasa calidad de las copias hizo que pasara desapercibida para la prensa especializada, a diferencia de otros trabajos de la firma que sí fueron reseñados, como ha señalado Marie-Noël Leroy¹⁶¹.

Podría ser posible, también, que compartiendo editor, un destino posible de estas doce láminas, planteado originalmente, fuera una reedición del libro de Girault ilustrado con las pruebas fotográficas de los Bisson, que ya había mostrado su adhesión a la ilustración mediante fotografías con la publicación *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845* y de varios artículos recopilados en *Mémoires de la Société Historique et Archeologique de Langres*, entre 1847 y 1849, pero que la poca nitidez de las pruebas hiciera desistir a los editores.

Durante el invierno entre 1852 y 1853, Marie-Noëlle Leroy sitúa a Louis Auguste Bisson viajando hacia la frontera franco-suiza y en ese tiempo Girault de Prangey, retirado de la vida pública, realizaba

continuos viajes por esos mismos parajes donde realizaba fotografías de las montañas y sus glaciares, género también practicado por los Bisson. Prangey residía en su villa de Tuaires (*Courcelles-Val-d'Esnoms*), *ruta posible desde París, donde residían los Bisson, camino de la frontera Suiza*.

Cuándo y dónde exactamente pudieron realizarse las fotografías de las placas de Girault de Prangey, si en Langres o en Tuaries, resulta aún aventurado afirmarlo. No así la determinación de concluir que los Bisson no realizaron ninguna de las imágenes de España firmadas e inscritas como tal y que las imágenes de *Choix d'Ornements Arabes de l'Alhambra reproduits en Photographie* pertenecen a los vaciados de la colección del Musée de Langres donada por Girault de Prangey.

El coleccionismo fue una motivación esencial de muchos de los eruditos e historiadores que visitaron España y Oriente en el siglo XIX. Este fue el caso de **Jean Félix Gustave de Beaucorps** (1824-1906)¹⁶² y **Louis Constantin Henri François Xavier de Clerq** (1836-1901)¹⁶³ que tendrían, además, como punto en común el uso del calotipo para sus trabajos, en un momento en el que esta técnica ya se había prácticamente abandonado por el negativo de cristal.

Beaucorps, aficionado calotipista, coleccionista de antigüedades, se inició en la práctica fotográfica dentro del entorno de Gustave Le Gray en una época ya tardía para este tipo de procedimiento, en 1857 y en sus viajes utilizó el negativo de cristal sólo cuando se quedaba sin material y se lo prestaban. Firmaba sus negativos, todos ellos de formato 30x40 cm., como "Gust de B". Practicó la fotografía de forma puntual en varios viajes que le llevarían a España, en 1858, Mónaco, Italia Argelia y Marruecos, en 1859, Turquía y Georgia en 1860 y Siria, Palestina y Egipto, en 1861, imágenes relacionadas con el carácter científico de sus trayectos, en los que solía adquirir piezas para su colección.

Hasta ahora se conocen una veintena de fotografías realizadas por Gustave de Beaucorps, conservadas en su mayoría en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra¹⁶⁴, en las que junto a las prototípicas imágenes de los frentes meridional y septentrional del Patio de Comares, fue el primero en fijar imágenes hasta entonces

conocidas a través de la litografías de David Roberts como la representación de la puerta que conduce al Patio de los Leones o la vista del Patio de los Leones con uno de los templete al fondo, en una vista oblicua.

De este patio tomó varias imágenes, una de ellas de especial interés al representar una de los templete del patio apuntalado, durante uno de los procesos de restauración, lo que permite fechar perfectamente dichos trabajos y el estado en el que se encontraban.

Durante su viaje a España coincidió con el británico Charles Clifford en Granada, lugar en el que fotografió su célebre jarrón¹⁶⁵ a petición de Charles Davillier y publicado en la revista francesa



GUSTAVE DE BEAUCORPS,
Toledo, Hospital de la Santa Cruz, 1858.

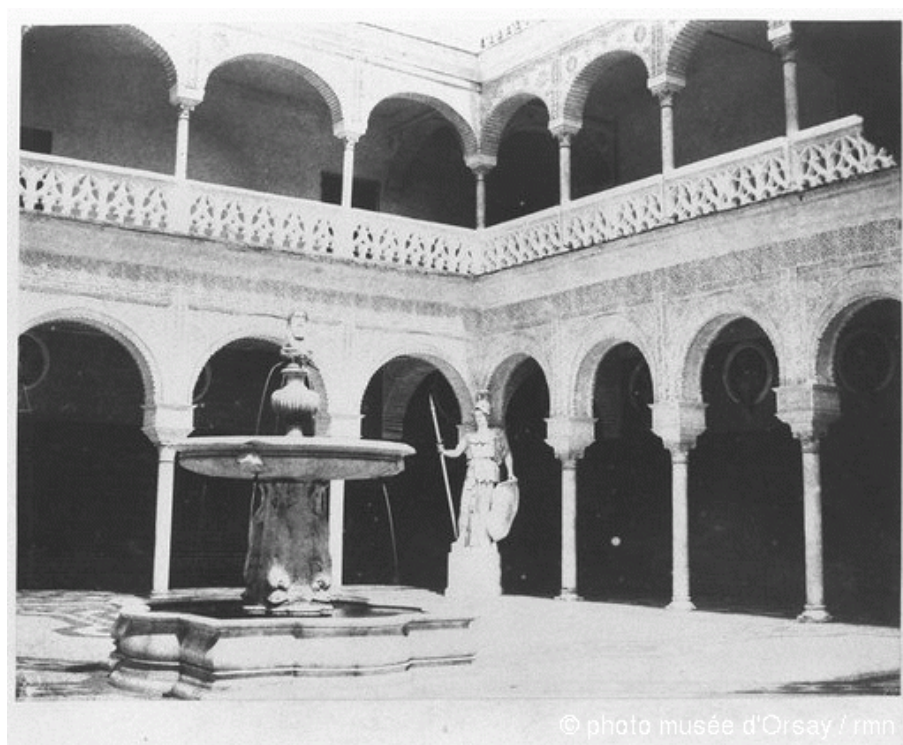
L'Illustration. Ésta no sería la única fotografía que en la que Davillier se inspiraría para ilustrar sus textos por España, aparecidos por entregas en la revista *Le Tour du Monde*, entre 1862 y 1873 y un año más tarde, en un único volumen titulado *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*¹⁶⁶, junto a otras vistas de paisaje de Beaucorps, también utilizaría imágenes de Clifford¹⁶⁷.

En Sevilla, Gustave de Beaucorps realizaría los mismos puntos de vista de la Plaza de San Francisco, de la puerta de entrada a los Reales Alcázares y la vista de la Catedral y la Giralda desde la Plaza del Triunfo, realizadas por Edward K. Tenison.

Además de Granada y Sevilla, también realizó imágenes de Burgos, Valladolid y Toledo, que aún no conocemos en su totalidad, por encontrarse en colecciones particulares muchas de ellas, y que expondría en la Société française de Photographie, en 1859, 1861 y 1869¹⁶⁸.

Un año más tarde, en 1859, visitaría nuestro país **Louis de Le Clercq**, apasionado por la arqueología, coleccionista y calotipista aficionado, reunió una de las colecciones mas completas de monumentos de la ribera mediterránea, que agrupó en seis álbumes encuadernados en 5 volúmenes -el tercer y cuarto volumen se encuadernaron conjuntamente- bajo el título de *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monumetits et vues pittoresques, recueil photographique execute par Louis De Clercq*, distribuidos de la siguiente forma: Tomo I, “De Siria a Nazaret”; tomo II, “Los castillos de los cruzados en Siria”; Tomo III, “Jerusalén y los Santos Lugares en Palestina”; tomo IV, “Las doce estaciones de la Cruz en Jerusalén”; V tomo, “Vistas pintorescas de Egipto” y tomo VI, “España”.

Le Clercq realizó dos viajes a Oriente, en el primero se dirigió a Asia menor y Siria, entre el otoño y el invierno de 1859-60, cuando realiza las 226 imágenes de los álbumes, como miembro de la expedición organizada por Emmanuel-Guillaume Rey, encargada por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar la arquitectura de las cruzadas en Siria y Asia Menor. En el otoño-invierno de 1862-63 regresó a los mismo lugares y llegó hasta Chipre, en un viaje mas exhaustivo en el que, sobre todo, sentó las bases de su colección de sellos, medallas, monedas y pequeñas



LOUIS DE LE CLERCQ,
Sevilla, Casa de Pilatos, 1859.

piezas greco-romanas y fenicias que comenzará a publicar en varios catálogos titulados *Collection de Clercq: catalogue méthodique et raisonné*, con la ayuda de Jouachim Ménant, miembro del Istitut de France y que nunca llegaron a completarse. En 1969, la familia donaba “la estela De Clercq”, bronce asirio procedente de Biblos al Departamento de Antigüedades Orientales del Louvre.

Fue Honoré Emmanuel d'Albert de Luynes, duque de Luynes (1802-1867)¹⁶⁹ quien le introdujo tanto en su gusto por el coleccionismo y el estudio arqueológico del Mediterráneo oriental, como en la utilidad de la fotografía como forma registro documental, ya que el duque de Luynes fue uno de los impulsores de la difusión fotográfica mediante procedimientos fotomecánicos con la instauración de un premio con su nombre, otorgado por la Société française de Photographie. Le Clercq fue nombrado Académico Honorario de la Real Academia de la Historia, en Madrid, en 1881.

El álbum dedicado a España contaba con 51 imágenes¹⁷⁰, en el mismo formato de las demás, 21,5x 28 cm., algunas de ellas ensambladas, componían vistas panorámicas que expuso en la Société française de Photographie (1862) y en la Exposición Universal de Londres (1862).

Las fotografías representaban el habitual repertorio sobre La Alhambra y los Reales Alcázares ya realizado anteriormente por Gustave de Beaucorps y Jakob A. Lorent, que amplió con varias imágenes del palacio Real de Aranjuez, el monasterio de El Escorial y otros monumentos de Madrid, Sevilla y Cádiz, lo que ya ponía de manifiesto el interés sobre otros edificios clave de nuestra historia de la arquitectura, cuyas imágenes comenzaban a distribuirse de forma comercial a partir de estos últimos años de la década de 1850.

Aunque en sus encuadres de la Alhambra y de los Reales Alcázares repite casi con exactitud los realizados por otros fotógrafos, motivados también por el interés documental, como han destacado André Jammes y Eugenia Janis¹⁷¹, la obra de Le Clercq se caracteriza por la cuidada definición de sus imágenes y por su atención a los primeros planos de los edificios otorgándoles una magnificencia y una rotundidad en el espacio que pocos fotógrafos han conseguido realizar en calotipos de arquitectura española, sobre todo en condiciones climatológicas tan extremas como las nuestras.

Estos no serían los últimos viajes de carácter científico y fotográfico sobre España, ya que el interés por registrar nuestro país tuvo una larga continuidad en el tiempo. En 1888, el geógrafo Hubert Vaffier (1834-1897) realiza un viaje para registrar el paisaje y la geografía características de nuestro país, cuyos fondos se conservan en la Société française de Géographie y un año más tarde el arquitecto León Eugène Méhédin (1828-1905) presentó una solicitud de financiación para realizar un viaje de carácter científico a España, que no llegó a realizar¹⁷².

Junto a las escuelas francesa e inglesa de historiadores de la arquitectura oriental, en Alemania¹⁷³ también despuntaron desde 1830 en su interés por España, con investigaciones en las que la colaboración entre historiadores y arquitectos en activo tuvo uno de los principales campos de desarrollo, como fue el caso de Ludwig von Zanth (1796-1867) y Carl von Diebitsch (1819-1869)¹⁷⁴, que estudiaron la arquitectura islámica y realizaron viajes a Oriente y España tomando numerosos dibujos que después pondrían en práctica en obras como la villa Wihelma (1840-65) de

von Zanth, o la villa de Neuruppin, una Alhambra en mitad del estado de Brandenburgo (al norte de Alemania), obra de von Diebitsch. También debe mencionarse a los pintores de paisajes y arquitectura¹⁷⁵ Fritz Bamberger (1814-1873), que viajaría en los años 1847, 1849, 1850, 1857, 1858, 1862 y 1868, y Eduard Gerhardt (1813-1888) que, enviado por el rey Federico Guillermo IV, realizaría copias de Velázquez y Murillo, junto a pinturas de La Alhambra y el Generalife en 1848.

Este tipo de trabajos implicaba, como hemos visto con Girault de Prangey y Owen Jones, una necesidad arqueológica de registrar de forma rigurosa cada fragmento y monumento, complementando la documentación que también seguía obteniéndose a partir de dibujos.

El registro fotográfico bajo el signo del positivismo científico tuvo como representante mejor cualificado al naturalista y fotógrafo alemán, **Jakob August Lorent** (1813-1884)¹⁷⁶, que visitó Granada en 1858 y realizó el repertorio fotográfico más completo de La Alhambra elaborado hasta entonces. Aunque nacido en Charleston (Carolina del Sur), su familia era de origen alemán y tras el fallecimiento del padre decidieron volver a Alemania y establecerse en Mannheim cuando Lorent apenas contaba con 5 años.



JAKOB LORENT,
Granada, La Alhambra,
detalle del Patio de los Leones, 1859.

Doctorado por la Universidad de Heidelberg en ciencias¹⁷⁷, quiso seguir los pasos de su maestro Alexander von Humbolt (1769-1899) y estudiar la historia natural de Egipto y Asia Menor. Durante la revolución de 1848, se refugió en Londres, donde se casó y conoció al maestro del calotipo W.H. Fox Talbot, quien le adiestraría en este procedimiento, aunque Lorent elegiría para preparar sus negativos el procedimiento de mejora introducido por Gustave Le Gray de encerado seco.

Es el momento en el que el calotipo comenzaba a abandonarse por el negativo de colodión de Scott Archer, y sin embargo, Lorent, al igual que Gustave de Beaucorps y Louis de Le Clercq, también escogió este procedimiento para sus primeras fotografías en Venecia en 1853 y en su posterior viaje a España.

A pesar de no ser la arquitectura su campo de interés, con el tiempo y a través de la realización de varios viajes por el Mediterráneo, se convierte en un magnífico fotógrafo de arquitectura gracias a un magistral uso del calotipo y sus tiempos de exposición, que controlará con disciplina científica, cuyas obras resultantes merecerán los elogios y premios en todas las exposiciones en las que exhibe sus trabajos, como en la Exposición Universal de París (1855), la organizada por la Association pour l'Encouragement et le Developpement des Arts Industriels en Belgique (1856) o en la Photographic Society of Scotland (1856).

La práctica tardía de esta técnica por parte de Lorent, la explicó el mismo en un artículo de la revista *Photo Archiv*, en 1861, con argumentos que también impulsarían a Beaucorps y Le Clercq: “*Si se desea fotografías en gran formato, o fotografías mientras se viaja, ningún método puede ser mas competente que la fotografía sobre papel, si con respecto a una fácil manipulación, necesidades de un equipaje modesto o garantías de éxito; estoy asombrado que ya no se utilice, para resultados pueden y deben ser comparables con las fotografías sobre cristal. Si hay menos claridad, esto se compensa por un gran efecto estereoscópico, que siempre se agradece, especialmente en las imágenes en gran formato, que deben ser vista con algo de distancia; por otra parte, los positivos revelados a partir de un negativo de papel tiene mucha mas tonalidad*”¹⁷⁸.

Desde que aprende la técnica del calotipo y comienza a fotografiar en Venecia -por lo que recibirá la denominación del

“Baldus veneciano”-, y hasta 1865, realizará viajes por Egipto, España, Argelia, Tlemsen, Grecia, Italia, Corfú, Turquía, Siria, Palestina y Sicilia, con la idea de recopilar la mayor documentación fotográfica de los principales monumentos, no sólo con el interés propio de un viajero, sino con el de un científico que deseaba analizar y ensalzar la cultura y la arquitectura islámica mediante la creación de un repertorio que le permitiera mostrar las similitudes arquitectónicas y decorativas entre los principales ejemplos arquitectónicos que contempló.

En 1859 inicia un viaje hacia el sur de España con la idea de fotografiar la Alhambra, para después proseguir hacia Argelia. El conjunto de 233 negativos, de 44x54 cm., realizados durante este viaje se conservan hoy día en el Institut für Baugeschichte de Karlsruhe¹⁷⁹ y de los 30 realizados en la Alhambra, seis de ellos ilustraron el libro *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie*¹⁸⁰, publicado por Lorent en 1861, en el que cada lámina iba acompañada de un breve comentario de la imagen. De la Alhambra, -cuyo conjunto de negativos no ha sido visto en conjunto hasta ahora- hizo 30 negativos¹⁸¹ en los que representó principalmente las puertas de entrada a las salas de la Doncella, Dos Hermanas, la de los Embajadores, la de La Lindaraja o los patios de Arrayanes, los Leones, con puntos de vista completamente nuevos hasta entonces y nunca realizados en fotografía de la Alhambra, como la Fuente de los Leones a través de una de las puertas de acceso o detalles como el arranque de uno de los arcos decorativos del patio de los Arrayanes, planteamientos que Francisco Alonso Martínez ha relacionado ideológicamente con la obra de Louis de Le Clercq¹⁸², pero, en su viaje, el francés captó un panorama mas amplio de la arquitectura monumental española, en el que rozó en muchas imágenes las líneas del viaje prototípico romántico más que las del puramente científico, siendo su conjunto de imágenes de Alhambra de apenas una docena de imágenes, frente a la treintena del alemán.

El uso del calotipo le permitía a Lorent registrar con detallismo y volumen cada detalle decorativo, lo que implicaba largos tiempos de exposición para la toma de imágenes, sobre todo en los interiores, que le llevó a emplear hasta 3 horas para fotografiar el interior de la sala de La Lindaraja en la Alhambra¹⁸³.

A partir de 1865, y durante los diez años siguientes, se dedicó a fotografiar la arquitectura medieval del sur de Alemania, donde residía, y que publicó en los tres volúmenes de la obra *Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg. Photographisch mit erläuterndem*¹⁸⁴ y en *Wimpfen am Neckar, geschichtlich und topographisch dargestellt von Dr. A. von Lorent*¹⁸⁵. El análisis del conjunto de su obra nos permite incluirle dentro de los autores movidos por un interés científico positivista ya que, como afirma en la introducción de *Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg*¹⁸⁶, la representación fotográfica era el único medio capaz de mostrar los objetos en la forma más completa posible para sentar las bases del conocimiento para el artista y el científico.

Por último, dentro del espacio dedicado a la fotografía documental destinada al estudio de la arquitectura en sus distintas vertientes, debemos destacar el trabajo del fotógrafo británico **Charles Thurston Thompson** (1816-1868)¹⁸⁷, enviado por el Victoria and Albert Museum en 1866, para completar su fondo iconográfico de los principales monumentos y obras de arte de todo el mundo, proyecto vinculado al museo desde que abrió sus puertas en 1852¹⁸⁸.

Paralela a la creación de la colección fotográfica de la Bibliothèque nationale de France, el South Kensington Museum de Londres (hoy Victoria and Albert Museum) es, como hemos visto, otro de los pioneros ejemplos en la creación de un fondo fotográfico, con la ventaja, sobre sus referentes franceses, que su colección ha permanecido abierta al margen de conservadores o particularidades económicas o políticas, creando un completo fondo desde los orígenes de la fotografía hasta las últimas creaciones contemporáneas siendo, además, el primer museo en exponer obra fotográfica como parte artística de sus colecciones permanentes, al margen de sociedades fotográficas o exposiciones temporales.

Entre los impulsores de su fondo fotográfico se encontraba John Charles Robinson (1824-1913)¹⁸⁹. Personaje relevante de influencia como asesor en la alta sociedad victoriana¹⁹⁰, creó la colección de escultura italiana en el South Kensington entre 1850 y 1860 y fue el bibliotecario de la Malborough House desde 1856¹⁹¹.

En *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Robinson apunta el importante papel que la fotografía adquirió para la difusión de obras de arte, así como fortificó el papel de las galerías de arte de todo el mundo, ya que fueron cada vez más familiares y valoradas por el público por conservar obras hasta entonces desconocidas:

”Los dibujos antiguos, muy dispersos por colecciones privadas y públicas de toda Europa, eran muy poco conocidos y, en su mayoría, de difícil acceso. Grabados facsímiles eran menor en número, y de éstos, la gran mayoría estaban realizados por dibujantes de inferior calidad, elegidos por personas ignorantes del valor y la importancia de estos trabajos. Pero la invención de la fotografía ha tenido en nuestro tiempo un efecto revolucionario: los dibujos de los antiguos maestros pueden ahora ser multiplicados sin límite y, por lo tanto, esto que era antes una práctica imposible, la actual comparación de muchos cuadros dispersos de algunos maestros en particular, se ha convertido en practicable (...).

La intención del escritor en el presente estudio ha sido hacer uso de la fotografía en la mayor manera posible. Aunque los grandes trabajos de Miguel Ángel y Rafael, especialmente los grandes personajes, eran en su mayor parte bien conocidos por los frecuentes estudios en el sitio y aunque también, de vez en cuando, eran vistos y estudiados una gran proporción de estos dibujos de los grandes maestros conservados en las colecciones privadas de toda Europa, era imposible realizar un estudio detallado hasta que ha llegado la fotografía”¹⁹².



CHARLES THURSTON THOMPSON,
La Catedral de Santiago, 1865.



CHARLES THURSTON THOMPSON,
La Catedral de Santiago, 1865.

CHARLES THURSTON THOMPSON,
*La Catedral de Santiago, detalle del pórtico
de La Gloria, 1865.*



Aunque las investigaciones de Robinson estaban encaminadas hacia el arte italiano, la publicación de obras como *Annals of the Artists of Spain...* de Stirling-Maxwell o el conocido *A Handbook for travelers in Spain and Readings at Home*, de su amigo Richard Ford, le llevaron a realizar su primer viaje a España en 1864, que le iniciarían en una experiencia y conocimiento, hasta entonces desconocido para él del arte y la arquitectura peninsular.

Interesado en crear un “compendio” de ilustraciones del arte tanto británico como extranjero, durante este primer viaje, en una parada en Poitiers escribirá al museo que, tras conocer Santiago de Compostela, creía que en Iberia se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa. Robinson contó siempre con el apoyo de la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, -de la que fue nombrado Académico Correspondiente el 28 de julio de 1871¹⁹³-, en particular de los académicos Valentín Carderera y Solano y Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), así como de Pedro de Madrazo que, además de Director de la Academia era responsable de las colecciones reales, y facilitó la realización de fotografías del Tesoro del Delfín por Jane Clifford, viuda de Charles Clifford¹⁹⁴.

Robinson obtuvo fotografías y dibujos de un amplio número de obras españolas: edificios, esculturas, pinturas, rejas y puertas, éstas últimas destinadas al estudio del diseño industrial. Las autoridades del South Kensington querían crear una colección de arte español con obras originales, que se complementaría con reproducciones en caso de importantes trabajos originales imposibles de comprar, así como complementarlo con la creación de un archivo de fotografías y dibujos de arte y arquitectura. Las copias eran supervisadas personalmente por él y encontró serias dificultades en la realización de fotografías fuera de Madrid, ya que encontrar fotógrafos disponibles y competentes, así como obtener los permisos necesarios en iglesias y catedrales para realizar las imágenes de interiores era sumamente difícil. Además de a Jane Clifford, Robinson adquirió imágenes a Jean Laurent y Masson, fotógrafo afincado en Sevilla. Tras el primer viaje de 1864, realizaría dos viajes más en 1865 y 1866¹⁹⁵ para preparar el *Proyecto Fotográfico Ibérico* que realizaría **Charles Thurston Thompson**.

Hijo de un destacado grabador de Surrey, Thompson tuvo su primer contacto con la fotografía a través de la Great Exhibition de 1851. Al año siguiente, gracias a sus conocimientos litográficos le encargaron la supervisión de la impresión de los negativos realizados por Robert J. Bingham (1824 – 1870)¹⁹⁶ en Versailles y en este trabajo, aprendió las técnicas fotográficas de reproducción artística de uno de los mejores profesionales en este género. Nombrado en 1854 jefe del departamento de fotografía del South Kensington Museum, a partir de ese momento comenzó a viajar realizando multitud de encargos por toda Francia y Gran Bretaña para el museo y también formaría a otros, como al grupo de ingenieros de la reina Victoria expedicionarios al Pacífico y Canadá,

cuyas imágenes pasarían posteriormente a formar parte de la colección de la biblioteca del museo.

Thurston Thompson era un experto en la realización de fotografías de arquitectura, ya que uno de sus primeros encargos fue la recopilación, en 1855, de los mejores ejemplos de arquitectura en ladrillo del sur de Francia. Durante su viaje por Galicia y el norte de Portugal, entre el otoño de 1866 y enero de 1867 tomó 308 imágenes de arquitectura en las que incluyó no sólo monumentales vistas, sino que también se fijó en los detalles, de una forma técnica caracterizada por fuertes contrastes que nos hace inevitable la comparación con los trabajos de Le Secq y Nègre para la Mission héliographique, aunque él utilizó la técnica del negativo de cristal. Este sería el último gran trabajo como fotógrafo de Thompson, que moriría pocos meses después de ictericia.

El cuidado trabajo que Thompson realizó se debió, no sólo a su perfecto conocimiento técnico, sino también a las detalladas instrucciones que junto al listado de obras que debía fotografiar le escribió John Charles Robinson, especificándole cómo quería cada una de las 50 imágenes dedicadas a la catedral de Santiago de Compostela. Así, por ejemplo, le indicaba cómo y desde donde debían realizarse las diez vistas externas de la catedral: “1. *Catedral. Vista al exterior. Desde el promontorio que hay fuera de la ciudad llamado “Campo de la Estrella”, desde la calle Camino del Campo de Bóveda.*

Campo de la Estrella: 1. Vista general de la catedral y sus edificios adyacentes, desde entre a 9 y 10 árboles desde la carretera.

2. Otro punto de vista de entre dos de los viejos robles que hay más arriba de la calle; hay una abertura entre la pantalla de árboles donde el punto de vista correcto es fácil de encontrar; Vistas a la Catedral y el entorno desde el extremo oeste.

Plaza de frente: 3. Vista de la fachada tomada por debajo de la arcada del seminario (cuarto arco desde el sur), que muestra el frente de la Catedral, la fachada del claustro, ángulo inferior de los claustros, y el lado sur de la plaza.

4. Otra vista frontal, lo mas aproximada posible en una elevación geométrica del extremo oeste. Punto de vista, o punto de apoyo para la cámara, un poco más al sur del centro de la fachada, para que las casas del fondo podían verse separadas de la parte delantera.

5. *Vista que reúna la arcada del centro del seminario, mostrando la fachada del hospital, el palacio Obispo, y parte del frente oeste de la Catedral.*

6. *Vista desde el final de la terraza del hospital, mirando al suroeste desde cerca de la esquina del edificio, cerca del reloj de sol que se proyecta, para que incluya, si es posible, el lado del hospital que se proyecta con el balcón saliente en el primer plano y muestra el centro occidental de la fachada de la Catedral.*

7. *Puerta del Hospital mostrando los diez [dos?] Escudos grandes en la catedral, y el balcón y cornisa superior.*

8. *Portal del edificio en el lado opuesto de la plaza al hospital; imitación del siglo XV de uno de los arcos de La Gloria.*

9. *Arco bajo el palacio episcopal, mirando a través de él, y que muestra las tiendas y puestos de cada lado.*

10. *Detalles en la entrada de la cripta o capilla bajo la entrada occidental de la Catedral. Me temo que sería demasiado oscuro para poder ser fotografiado los detalles del interior de esta capilla; es de la misma época que el de la Gloria.*

Nota. Todas estas vistas exteriores desde el oeste deben tomarse por la tarde, cuando el sol brilla directamente sobre el edificio.

Plaza de la [sic] Platería:

12. *Umbral y escultura de cerca, a una escala mayor, para mostrar detalles de esta última.*

13. *Vista del transepto sur desde el ángulo de la Plaza de la Platería, mostrando la fuente en el centro de la plaza. Ángulo de los claustros y tiendas inferiores, el capitel del transepto ascendente y perspectiva de las torres de los claustros.*

Nota. Podrían tomarse dos o tres vistas mas desde distintos puntos de esta parte del exterior de la catedral.

Plaza en el lado norte. Plaza en el lado norte de la catedral frente al transepto norte.

14. *La Catedral es menos importante por este lado, pero deberían tomarse una o dos vistas buenas vistas desde esta parte*¹⁹⁷.

Ilustrativo del objetivo que perseguía el historiador y qué le requería al fotógrafo, al que incluso llegaba a aconsejar en qué momento, desde qué lugar y qué encuadre debía tener cada toma,

este fragmento explica hasta qué punto el trabajo de Thompson fue minuciosamente proyectado y revela hasta qué punto la fotografía de arquitectura era una labor profesional para que pudiera servir al mejor conocimiento y la difusión de la historia del arte y la arquitectura.

El propósito de trabajar siguiendo una finalidad documental, y a pesar de los avances técnicos conseguidos hasta entonces, no estuvo exento aún de ciertas limitaciones en estas décadas centrales del siglo XIX, a las que los fotógrafos se adaptarán buscando puntos de vista elevados (tejados, balcones, etc.) y utilizando procedimientos ya en desuso porque se adecúan mejor a sus necesidades, como el calotipo frente al negativo de colodión, como vimos en el caso de Lorent.

Ello explica que, en ocasiones, se suceda una repetición en los encuadres, la calcada distancia entre la cámara y el objeto a representar o las prácticamente inexistentes representaciones de interiores de los edificios que obedecen, no sólo a la una recreación de las imágenes que formaban parte del imaginario ya existente, sino que también las tomas estaban condicionadas por las circunstancias climatológicas, la iluminación, el acceso a los monumentos y las limitaciones de cámaras, objetivos y formatos de negativo¹⁹⁸.

Los ejemplos analizados en este apartado muestran, además, cómo se va produciendo una evolución en torno a la fotografía de monumentos con una finalidad científica. Si con la llegada de la cámara, los edificios de interés estaban previamente fijados por la literatura romántica, según avanza el siglo hay un descubrimiento paulatino de otros ejemplos interesantes de la arquitectura española, además de los de la nazarí, que para la construcción positivista de la historia de la arquitectura europea se hace necesario registrar documentalmente y en cuya tarea será fundamental la llegada de estudios comerciales.

¹ LATOUR, Antoine de, *Voyage de S. A. R. Monseigneur le duc de Montpensier a Tunis en Egypte, en Turquie et en Grece*, París, 1847.

² Antoine Latour (1808-1881) fue autor de multitud de relatos sobre España, al modo de los viajeros románticos de la época y con alabanzas al papel de

Montpensier. Latour había sido profesor suyo en el Liceo Enrique IV de París y tras su matrimonio se convirtió en su secretario. Entre sus títulos se encuentran: *Études sur l'Espagne. Séville et l'Andalousie* (1855); *Don Miguel de Mañara: sa vie, son discours sur la vérité, son testament, sa profession de foi* (1857); *Tolède et les bords du Tage: nouvelles études sur l'Espagne* (1860), *L'Espagne religieuse et littéraire* (1863); *Études littéraires sur l'Espagne contemporaine* (1864), *Espagne* (1869); *Valence et Valladolid* (1877); *Psyché en Espagne* (1879).

³ LLEÓ, Vicente *La Sevilla de los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.

⁴ PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004 y DARDE MORALES, Carlos, *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, SECC/Patrimonio Nacional, 2004.

⁵ Ambas colecciones han tenido un fin dispar. Si la de la reina Isabel II se conserva casi en su totalidad en el Archivo General de Palacio y en la Real Biblioteca (Patrimonio Nacional, Madrid), la colección del Duque de Montpensier está dispersa y algunos de sus álbumes forman parte colecciones públicas y privadas de todo el mundo como The Paul Getty (Los Ángeles), Metropolitan Museum (Nueva York) o el Musée d'Orsay (París).

⁶ VV.AA., *El viaje a España de Alejandro de Laborde*, Barcelona, Museu nacional d'Art de Catalunya, 2006.

⁷ LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, París, P. Didot L'Aine, 1811.

⁸ Véase VV.AA. *Photographier l'architecture. Collection du Musée des Monuments Français*, París, 1994; Mondenard, Anne de, "La misión heliográfica:mythe et histoire", en *Études photographiques*, nº2, mayo 1997.

⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, París, A. Morel, 1856; Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel, *Conversaciones sobre arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 2008, 2 vols.

¹⁰ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Memorias de ultratumba*, Barcelona, El Acantilado, 2004.

¹¹ RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 2000; RUSKIN, John, *Las piedras de Venecia*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 2000.

¹² PHYSICK, John, *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*, Londres, 1982 y BURTON, A., *Vision&Accident. The story of the Victoria and Albert museum*, Londres, 1999; WAINWRIGHT, Clive, "The making of the South Kensington Museum III", en *Journal of the History of Collections*, 2002, vol. 14, nº.1, págs. 45-61.

¹³ DAVIES, Helen, *The life and work of Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections of works of art*, tesis doctoral inédita, Oxford, 1999; DAVIES, Helen, "John Charles Robinson's work at the South Kensington museum, part I. The creation of the collection of Italian Renaissance objects at the Museum of Ornamental Art and the South Kensington Museum, 1853-62", en *Journal of the History of Collections*, 1998, vol. 10, nº 2, págs. 169-188; DAVIES, Helen, "John Charles Robinson's work at the South Kensington Museum, Part II. From 1863 to 1867: consolidation and conflict", en *Journal of the History of Collections*, 1999, vol. 11, nº 1, págs. 95-115.

¹⁴ FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thompson. e o proxecto fotográfico ibérico*, La Coruña, Xunta de Galicia, 1997.

¹⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, José, “Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura en España, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española”, en *Boletín Español de Arquitectura*, nº I, 1846, págs. 100-103; CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Santiago Saunague, 1848; ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987; ARRECHEA MIGUEL, Julio, *Arquitectura y romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1989; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española, 1808-1914*, Madrid, Espasa Calpe, 1993; CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1994; SAZATORNIL, Luis, “Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española” en VV.AA. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, págs. 63-75; CRINSON, Mark, *Empire Building. Orientalism & Victorian Architecture*, Londres/Nueva York, Routledge, 1996; SAZATORNIL, Luis, “Madrid et Paris: la pensée romantique et l’architecture espagnole” en *Revue de l’Art*, 1997, págs. 30-41; PRIETO, González, José María, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid*, Madrid, CSIC, 2004; CALATRAVA, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Universidad de Granada/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005; CALATRAVA, Juan (ed.), *Romanticismo y arquitectura: la historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid, Abada, 2011.

¹⁶ Dentro de la numerosa bibliografía, se encuentran los siguientes títulos: FARINELLI, A., “Le Romantisme et l’Espagne”, en *Revue de littérature comparée*, nº 16, 1936, págs. 670-689; GARCÍA MERCADAL, José, *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor, 1943; JURETSCHKE, Hans, *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid, Ateneo, 1954; PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973; MORENO ALONSO, Manuel, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978; Arias de Cossio, Ana M^a, *Historia del arte hispánico. Vol.5, Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Alhambra, 1979; VV.AA., *Imagen romántica de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981; HENARES CUELLAR, Ignacio L. y CALATRAVA, Juan A., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982; NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español. Historia y crítica*, Madrid, Cátedra, 1982; GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987; LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988; REPLINGER GONZÁLEZ, Mercedes, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): el programa de restauración de las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991; FLITTER, Derek, *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; CABRA LOREDO, María Dolores, *Una puerta abierta al mundo: España en la litografía romántica*, Madrid, Compañía Literaria, 1994; HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995; A. FERRAZ MARTÍNEZ, A., “Pintar, retratar, daguerrotipar”, en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 143-154; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico español”, en *Complutum*, nº9, 1998, págs. 231-253; FLITTER, Derek, *Spanish Romanticism and the uses of history: ideology and the historical*

imagination, Londres, Legenda, 2006; HOWARTH, David, *The invention of Spain. Cultural relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2007; HENARES, Ignacio y Caparrós, Lola (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Universidad de Granada, 2008; PLA VIVAS, Vicente, *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València, 2010;

¹⁷ FOULCHÉ-DELBOSE, R., *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, París, H. Welter, 1896; FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, 1942; FERNÁNDEZ HERR, Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage : 1755-1823*, París, Didier, 1974; ALBERICH, José, *Del Tamesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1976; VV.AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, 1987; FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de, *Viajeros románticos por España*, Madrid, 1971; ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes : viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, Serbal / CSIC, 1988; MITCHELL, David, *Viajeros por España: de Borrow a Heminway*, Madrid, 1989; PARDO, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica”, en *Romance Quarterly*, 1992, vol. 39, nº1, págs. 23-31; SERRANO, María del Mar, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográficos y análisis de su estructura y contenido*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993; CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu XIX siècle*, Ginebra, 2003; VEGA, Jesusa, « Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización », en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol 59, Nº 2, 2004, págs. 23-125 ; REYERO, Carlos, *Observadores : estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008.

¹⁸ GAUTIER, Théophile, *Tra los Montes*, París, Victor Magen, 1843 y *Voyage en Espagne*, París, Charpentier, 1858; BORROWS, George, *The Bible in Spain*, Londres, John Murray, 1843; FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres, J. Murray, 1845; DUMAS, Alexandre, *De Paris à Cadix ou Impressions de voyage*, París, Garnier frères, 1847.

¹⁹ LABORDE, León de, *Itinéraire descriptif de L'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, París, H. Nicolle et Lenormant, 1808.

²⁰ *Idem.*, pág. CXV.

²¹ VON AMELUNXEN, Hubertus, “Quand la photographie se fit lectrice: le libre illustré par la photographie au XIXème siècle”, en *Romantisme*, 1985, nº 47, págs. 85-96; ORTEL, Phillipe, *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Chambom, Rayon Photo, 2002; EDWARDS, Paul, *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surrealism*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

²² CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 16.

²³ PARDO, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Biblioteca de Castilla y León, 1989.

²⁴ Véase Capítulo 3.

²⁵ VV.AA., *Imágenes en el tiempo*, Granada, Patronato de Cultura de la Alhambra, 2003; VV.AA., *De París a Cádiz: calotipia y colodión*, Barcelona, Museu nacional d'Art de Catalunya, 2004.

²⁶ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Gerona, CFG, 2002.

²⁷ BONNAFFE, Edmond, *Eugène Piot*, París, Étienne Charavay, 1890; PERROT Georges, "Eugène Piot", en *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1894, vol. 1, nº 1, págs. 7-23; PIOT, Charlotte, "Eugene Piot (1812-1890), publiciste et éditeur", en *Histoire de L'Art*, nº 47 (Noviembre), 200, págs. 3-17; SAINTE-MARTHE, Bertrand, *Les publications photographiques d'Eugene Piot*, tesis doctoral inédita, París 4, 1992.

²⁸ BULGIN, Kathleen, *The Making of an Artist: Gautier' Voyage en Espagne*, Birmingham, Summa Publications, 1988; THOMPSON, C.W., *French Romantic Travel Writing. Chateaubriand to Nerval*, Oxford, oxford University Press, 2011.

²⁹ GAUTIER, Théophile, *Tra los Montes*, París, Victor Magen, 1843. La edición en inglés de esta obra *Wanderings in Spain*, Londres, Ingram, Cooke and Co., 1853, contaba con veinticuatro ilustraciones.

³⁰ GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, 1845, pág. 27.

³¹ Idem, pág. 62.

³² Idem, pág. 149.

³³ PARDO, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, págs. 269-293.

³⁴ RAQUEJO, Tonia, *El palacio encantado*, Madrid, 1990; GALERA ANDREU, Pedro A., *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, El Viso, 1992; EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (ccord.), *Dos siglos de imagen de Andalucía*, Sevilla, Centro de estudios andaluces, 2006; JONES, Owen, *El patio Alhambra en el Crystal Palace*, en edición de Juan CALATRAVA y José TITO ROJO, Madrid, Adaba, 2010; GALERA ANDREU, Pedro A., *La Alhambra vivida*, Granada, La Biblioteca de la Alhambra, 2011.

³⁵ GIMÉNEZ SERRANO, José, *Manual del artista y el viajero en Granada*, 1846.

³⁶ El viaje de 1846 lo describiría Gautier en el *Musée des Families*, tomo cuarto, publicado en 1846-47 y el viaje de 1864, en *Quand on voyage*, publicado en 1865.

³⁷ SARRAILH, Jean, «Le voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père», en *Bulletin Hispanique*, vol. XXX, nº 4, octubre-diciembre, 1928, págs. 237-289; CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, «Del *Voyage en Espagne* de Teófilo Gautier al *De Paris á Cadix* de Alejandro Dumas padre», en *Revista de Filología Francesa*, nº3, 1993, págs. 75-85; VV.AA., *Alexandre Dumas: le voyage en Espagne*, Castres, Musée Goya/Somogy, 2001.

³⁸ DUMAS, Alexandre, *De Paris á Granada: impresiones de viaje*, Barcelona, Imprenta y librería de la viuda é hijos de Mayol, 1847, pág. 224-225.

³⁹ DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage: de Paris à Cadix*, París, Garnier frères, vol. 1, 1888, pág. 299.

⁴⁰ Idem, pág. 299-300.

⁴¹ Las imágenes realizadas en calotipo aquí citadas se encuentran recogidas en el Volumen II, anexo documental nº 1 (tabla desplegable).

⁴² LACAN, Ernest, "Album Photographie de M. le Vicomte de Dax", en *La Lumière*, 20 de mayo de 1855, pág. 1.

⁴³ LACAN, Ernst, *Esquisses Photographiques a propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, París, Grassart y A. Gaudin et frère, 1856, págs. 23-25.

⁴⁴ Los alumnos de Gustave Le Gray aparecen citados en su tratado *Photographie: nouveau traité théorique et pratique des procédés et manipulations su papier sec, humide et sur verre au collodion, á albumine*, 1852.

⁴⁵ RIAÑO, Juan Facundo, “La Alhambra. Estudio crítico de las descripciones antiguas y modernas del palacio árabe”, en *Revista de España*, 1884, nº 97, págs. 183- 207.

⁴⁶ MCGILL, LL. D. y LEEDS, SC., “Obituary. Gladius Galen Wheelhouse F.C.S.”, en *The British Medical Journal*, 17 de abril de 1909, págs. 983-986.

⁴⁷ WHEELHOUSE, Gladius Galen, *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*, Bradford, National Museum of Photography, Film, and Television, 2006.

⁴⁸ Aparece citado entre los invitados a los principales eventos celebrados durante ese verano en la prensa española, como en el diario *El popular* (6 y 30 de agosto de 1849) y *El Diario Constitucional de Palma de Mallorca* (15 de septiembre de 1849),

⁴⁹ La Sociedad de Bibliófilos andaluces publicó en 1977 un facsímil de este álbum.

⁵⁰ Sesión transcrita en *La Lumière*, 13 de abril de 1851.

⁵¹ SAINT-VICTOR, Niépce de, *Recherches photographiques. Photographie sur verre. Héliochromie, gravure héliographique. notes et procédés divers*, Alexis Gaudin et frère, París, 1855, pág. XIII; SPARLING, W. y PEABODY, F., *Theory and practice of the photographic art. Including Its Chemistry and Optics : with Instructions in the Practical Manipulation of the Various Processes, Drawn from the Author's Daily Practice*, Houlston & Stoneman, Londres, 1856, pág. 438; BARRESWILL Y DAVANNE, *Chimie photographique, contenant les element de chimie expliqués par...*, 1864, pág. 285.

⁵² GUNTHER, A., « Le mystère de l'album de la Société héliographique », op. cit., consultable en <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/07/11/768-le-mystere-de-l-album-de-la-societe-heliographique>.

⁵³ *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1855, pág. 61.

⁵⁴ Actas del segundo encuentro de la sociedad el 3 de marzo de 1853. Royal Photographic Collection, Bradford.

⁵⁵ GARNIER-PELLE, *La photographie di XIXe à Chantilly*, Artlys, París, 2001.

⁵⁶ “Asamblea General de Socios”, transcripción de la sesión celebrada el 16 de marzo de 1855 en el *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1855, págs. 63-64.

⁵⁷ Véase Volumen II, anexo documental nº 10.

⁵⁸ RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, “El Real Colegio Seminario de San Telmo”, en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 12, nº 51, 2004, pags. 36-41.

⁵⁹ NOVAK, Alex, “Alphonse Delaunay”, en http://www.vintageworks.net/exhibit/showcase_descrp.php/182/1/0/ y MONDENARD, Anne de y PAGNEUX, Marc, *Modernisme ou Modernité*, París, Actes du Sud, 2012.

⁶⁰ Su obra ha sido subastada parcialmente en junio de 1994, en la venta de la colección del decorador de teatro Amable Petit en Argenteuil y en junio de 1990 en la subasta de Beaussant Lefevre, *L'Age d'Or de la Photographie Française*.

⁶¹ MONTOTO Y VIGIL, Manuel, *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo ó sea guía general de Sevilla*, C. Santigosa, Sevilla, 1851, pág. 64.

⁶² OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de pintores españoles del siglo XIX*, Ramón Moreno, Madrid, 1868, pág. 65.

⁶³ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

⁶⁴ MONDENARD, Anne de y PAGNEUX, Marc, *Modernisme ou Modernité*, París, Actes du Sud, 2012, págs.. 267-269.

⁶⁵ Para ver el listado de alumnos de Le Gray, véase su obra *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier et sur verre, etc.*, París, Plon, 1852.

⁶⁶ AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011, pág. 299.

⁶⁷ El palmeral de Elche era uno de los lugares escogidos por los viajeros románticos y las referencias a este espacio natural figura descrita en las principales obras literarias como las de Alexandre de Laborde o Richard Ford.

⁶⁸ Metropolitan Museum, n° inventario 1993.410.2.

⁶⁹ LÉREBOUS, J.-M.-L., "Plaque, papier ou Verre?", en *La Lumière*, 1 de mayo de 1852, pág. 75.

⁷⁰ AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011, pág. 292.

⁷¹ CHLUMSKY, Milan (dir.), *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*, París, Bibliothèque nationale de France, 1999.

⁷² MARÈS, Paul y VIGINEIX, Guillaume, *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares*, París, G. Masson, 1880.

⁷³ Según el depósito legal de la Bibliothèque nationale de France en 1853 los hermanos Bisson inscribieron los siguientes conjuntos de obras titulados "Photographies de sites et monuments de France", "photographies zoologiques", "photographies de sculptures", «Vues d'Espagne, monuments » y « Souvenirs photographiques. Etretat ».

⁷⁴ CHLUMSKY, Milan (dir.), *Les frères Bisson photographes. De clèche en cime, 1840-1870*, París, Bibliothèque national de France, 1999.

⁷⁵ LANGNER, Johannes, "La vue par dessous le pont fonctions d'un motif piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIIIe. Siècle", en VV.AA., *Piranèse et les français*, Roma, edizioni dell'Elefante, 1976, págs. 293-302.

⁷⁶ Recientemente el Estado español ha adquirido una fotografía de la Puerta del Sacramental de la catedral de Burgos.

⁷⁷ LACAN, Ernst, "Exposition photographique de Bruselles", en *La Lumière*, 6 de diciembre de 1856.

⁷⁸ ROSCOE, Thomas, *Picturesque sketches in Spain: taken during the years 1832 & 1833*, Londres, Hodcson & Graves, 1837-1838.

⁷⁹ MAGNIEN, Édouard, *Excursions en Espagne*, París, Lebrasseur editeur, 3 vols., 1836.

- ⁸⁰ SHAAF, Larry, “Biographical Dictionary of British Calotypists”, en *Impressed by Light. British Photographs from paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, Metropolitan Museum, 2007.
- ⁸¹ CRONIN, Michael y O'CONNOR, Barbara, *Irish Tourism: Image, Culture & Identity*, Channel View Publications, Dublín, 2003, pág. 224.
- ⁸² S.a., “Photographic Society of Ireland”, en *The Photographic Journal*, vol. 6, pág. 183
- ⁸³ TENNISON, Louisa, *Castille and Andalusia*, Londres, Richard Bentley, 1853.
- ⁸⁴ ASPLUND, Karl, *Egron Lundgren*, Estocolmo, Sveriges allmänna konstförening, 2 vols., 1914-15; GRÖNVOLD, Magnus, “Las obras y los días: La vida feliz de Egron Lundgren en España”, en *Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, año V, 1953, págs. 31-46.
- ⁸⁵ Un ejemplar íntegro de dicho álbum se conserva en la Bibliothèque nationale de France, Richelieu, Estampes et photographie, RESERVE VF- 268 –FOL.
- ⁸⁶ ROCA, Pedro, “Noticia de la vida y obras de Pascual de Gayangos”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. I, 1897, págs. 544-565; vol. II, 1898, págs. 13-32, 70-82, 110-130, 562-568; vol. III (1899), pp. 101-106; VILAR GARCÍA, Mar, *Docentes, traductores e interpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX: Juan Calderón, los hermanos Usoz y Pascual de Gayangos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004; ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y ÁLVAREZ MILLÁN, M^a Cristina, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, C.S.I.C., 2007 y ÁLVAREZ MILLÁN, M^a Cristina y HEIDE, Claudia, *Pascual de Gayangos. A nineteenth-century Spanish Arabist*, Edimburgo, Edingurg University Press, 2008.
- ⁸⁷ JONES, Owen y GOURY, Jules, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones...with a complete translation of the Arabic inscriptions and an historical notice of the kings of Granada from the conquest of that city by the Arabs to the expulsion of the Moors, by Mr. Pasqual de Gayangos*, Londres, Owen Jones, 1842 – 1845, 2 volúmenes.
- ⁸⁸ ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y ÁLVAREZ MILLÁN, M^a Cristina, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, C.S.I.C., 2007, pág. 153.
- ⁸⁹ TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*, Londres, Richard Bentley, 1853, pág. 362.
- ⁹⁰ Idem, págs. 156 y 333.
- ⁹¹ GAYANGOS, Pascual de, “Castile and Andalusia by Lady Louisa tension. Londres, 1853”, en *Revista española*, 1853, págs. 796-802.
- ⁹² Ídem, pág. 798.
- ⁹³ *Ibidem*.
- ⁹⁴ TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*, Londres, Richard Bentley, 1853, pág. 365.
- ⁹⁵ Véase Volúmen II, anexo documental n° 11.
- ⁹⁶ HAMMANN, Herman, *Des Arts Graphiques desnités a multiplier par l'impression*, Ginebra, Joël Cherbuliez, 1857, pág. 439.
- ⁹⁷ SPROULE, John (ed.), *The Irish Industrial Exhibition of 1853: a detailed catalogue of its contents*, Dublín, J. McGlashan, 1854, pág. 234-235 y *The resources and*

manufacturing industry of Ireland, as illustrated by the exhibition of 1853: being a series of essays on raw materials, machinery, and manufactures of various kinds; to which is appended the official catalogue of the exhibition... Dublin, The Editor, 1854, pág. 234-235.⁹

⁹⁸ Un ejemplar de este panorama se conserva en la Paul Getty, Special collections, n° inventario N7436.52.I7 A37 1841.

⁹⁹ RUSKIN, John, *Praeterita*, Londres, J. Wiley & Sons, 1885, pág. 200.

¹⁰⁰ CARVILLE, Justin, "The Antiquarian Gaze: Colonialism, Architecture, and the Imaginative geographies of Ruins in Nineteenth-Century Irish Photography", en NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture*, Surrey, Ashgate Pub., 2013, págs. 183-200.

¹⁰¹ *La Lumière*, números de 25 de febrero de 1854, 20 de mayo de 1854, 24 de febrero de 1855 y 12 de mayo de 1855.

¹⁰² LACAN, Ernest, "Album Photographie de M. le Vicomte de Dax", en *La Lumière*, 20 de mayo de 1855, pág. 1.

¹⁰³ PÉREZ GALLARDO, Helena, "Las fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*, Madrid, N° 191, 2012, págs. 68-76.

¹⁰⁴ En el número de 27 de mayo de 1855, Lacan analiza la parte del Album correspondiente a Alemania, Francia y a la reproducción de dibujos de Rafael y Murillo.

¹⁰⁵ GUNTHER, A., « Le mystère de l'album de la Société héliographique », en <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/07/11/768-le-mystere-de-l-album-de-la-societe-heliographique>.

¹⁰⁶ Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, n° inventario FOT/113.

¹⁰⁷ *La Chasse Illustrée. Journal des Chasseurs et La vie à la Campagne*, 13 de julio de 1872.

¹⁰⁸ Marie Antonin Camile Armand nació en Madrid el 29 de agosto de 1852.

¹⁰⁹ Agradezco los datos facilitados por Marc Durand que, en breve, publicará la *Guide de recherche sur l'histoire de la photographie. De l'image fixe à l'image animée*.

¹¹⁰ *La Lumière*, 25 de septiembre de 1852. Las primeras referencias al trabajo de Claude-Marie Ferrier son a las fotografías que tomó junto a Frédéric von Martens para N. Hennemann de los objetivos expuestos en la Great Exhibition de Londres (1851) con la técnica del negativo de cristal albuminado. Ferrier fue además un destacado empresario de estereoscopia a través de la firma "Ferrier frère et fils et Soulier".

¹¹¹ En la historiografía es conocido por su nombre esloveno Joannes Puhar, sin embargo *La Lumière* publicó un extracto de su discurso ante la Academia de Ciencias de Viena, sobre el negativo de vidrio, bajo el nombre de Johan Pucher. Éste químico esloveno inventó un procedimiento fotográfico en placa de vidrio el 19 de abril de 1842, cinco años antes que lo hiciera Abel Niépce de Saint-Victor. Puhar la denominó hyalotype (imagen sobre vidrio) o "svetlopis" traducción de la palabra fotografía en esloveno.

¹¹² *La Lumière*, 25 de septiembre de 1852.

¹¹³ BOCARD, Hélène, *L'aristocrate et la chambre noire. Raymond de Bérenger, marquis de Sassenage*, Musée Hebert, La Tronche, 2009 y BOCARD, Hélène, « Un élève de Gustave Le Gray : le marquis de Bérenger (1811-1875) », en 48/14 *La revue du Musée d'Orsay*, n° 26, 2006.

¹¹⁴ ROSTAN, J.A. de *La Escuela de los pueblos: Drama heroico en cinco actos*, Madrid, 1852. Ejemplar conservado en la Real Biblioteca de Palacio, V/1861.

¹¹⁵ El barón José Andrés de Rostan dedicó varias obras literarias a la reina Isabel II y fue condecorado con la Orden de Carlos III en mayo de 1852. Archivo del Ministerio de Asuntos exteriores, sign. 176.

¹¹⁶ Véase capítulo 2.

¹¹⁷ El Álbum tiene unas dimensiones de 32x43,5 cm. y las imágenes una numeración correlativa de 10212231 a 10212255. Las imágenes que componen el álbum son: 1. Sin título (Busto de Isabel II). 2. Chapille de S.N. la Reine Marie (Malmaison). 3. Chateau de la Malmaison. 4. Vue Générale de la Place de La Concorde (Paris) 17,4x21,7 cm. 5. Fontaine de La Concorde (Paris). 6. Fontaine de Neptuno (Madrid). 7. Sin título (Escultura de Francisco de Asís). 8. Galerie de Musée du Prado à Madrid. 9. Fôret de Fointenebleau (France). 10. Hôtel de Ville de Paris. 11. Etude de Chênes Verds. 12. Juan et Antonia Llorens. Artistes Espagnoles (Paris). 13. Copie d'un tableau composé á Madrid par M. Sgorezki. 14. Campanille à l'Hôtel de Ville de Bruselles. 15. Palais à Madrid Effet de Nuit. 16. Etude de Pins. 17. Arc de l'Etoile. 18. Vue de la Rivière de Vérage (Departament de l'Herault). 19. Arc du Carrousel (Paris). 20. Pavillion de l'Horloge aux Tuileries. 21. Une vue, dans Le Midi de la France. 22. Eglise de la Madeleine (Paris). 23. Cathedrale de Nôtre Dame Paris. 24. Vue du prise de Fontinage (Hérault). 25. Palais du Luxemburg (Paris).

¹¹⁸ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, sign. 239, exp. 9.

¹¹⁹ LACAN, Ernest, "Album Photographie de M. le Vicomte de Dax", en *La Lumière*, 20 de mayo de 1855, pág. 1

¹²⁰ *La Lumière*, 27 de mayo de 1854.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Idem*.

¹²³ El paisaje español, especialmente el de parajes fronterizos como el de los Pirineos franceses o vascos, también fue retratado por otros fotógrafos extranjeros, tomando alguna imagen esporádica de tipos regionales y de arquitectura sin crear un conjunto significativo como los anteriormente mencionados aquí o de los que, al menos, por ahora no tenemos noticia. Este fue el caso de Jean-Jacques Heilmann (Francia, 1822-1859) que junto a John Stewart (1800-1887) y Maxwell Lyte (1828-1906) se instalaron en Pau, entre 1852 y 1857, autodenominándose miembros de la "École de Pau".

¹²⁴ S.a., *The Builder*, vol. 57, pág. 123.

¹²⁵ Victoria and Albert Museum, n° inventario 3815:105-1953, 3815:106-1953, 3815:107-1953, 3815:108-1953, 3815:109-1953.

¹²⁶ Véase la página web *Photographic Exhibitions in Britain, 1839-1865*, que contiene registradas todas las exposiciones y fotógrafos que expusieron en esos años en Gran Bretaña: <http://peib.dmu.ac.uk/>

¹²⁷ Véase Volúmen II, anexo documental, n° 5.

¹²⁸ DAKERS, Caroline, *The Holland Park Circle: Artists and Victorian Society*, Yale University Press, 1999.

¹²⁹ Se conserva en el Fondo Fotográfico de Universidad de Navarra, n° inventario UNAV20090014374.

¹³⁰ *La América*, 8 de marzo de 1859.

¹³¹ Véase Capítulo 3.

¹³² STIRLING-MAWELL, William, *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, Londres, J.W. Parker, 1853.

¹³³ HAMBER, Anthony, “Use of Photography by 19th-century Historians”, en ROBERTS, Helene, *Art History through Camera Lens*, Londres, Routledge, 1995, págs. 89-121.

¹³⁴ STIRLING-MAWELL, William, *Velázquez and his Works*, Londres, John W. Parker and son, 1855.

¹³⁵ Véase la “Introducción”, de Karin Hellwig en JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, pág. 13.

¹³⁶ HARRIS, Enriqueta, *Velázquez and Murillo in nineteenth-century Britain. An approach through prints*, en *Journal of the Warburg Courtauld Institute*, Vol., 50, 1987, pág.148-59; GLENDINNING, Nigel, *Nineteenth-Century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England*, en *The Burlington Magazine*, n° 1031, vol. CXXXI, 1989, págs. 117-126 y GLENDINNING, Nigel y MCCARTNEY, Hilary, *Spanish Art In Britain And Ireland, 1750-1920*, Londres, Tamesis Books/ Boydell & Brewer, 2011. Véase también HOWARTH, David, *The invention of Spain. Cultural relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

¹³⁷ Como apunta Nigel Glendinning, este auge de las compras de arte español se vieron favorecidas por el bajo precio producido por la situación española tras la Guerra de la Independencia.

¹³⁸ DARBY, Michael, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, Reading, Reading University, 1974; DARBY, Michael, *The Islamic perspective: An Aspect of British Architecture and design in the Nineteenth Century*, Londres, 1983; SWEETMAN, John, *The Oriental obsession. Islamic inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge University Press, 1988; DUMONT, Marie-Jeanne, *Paris. Arabesques. Architectures et décors arabes et orientalisants*, París, Institut du Monde Arabe, 1988; ÇELİK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1992; BADUEL, Pierre-Robert (ed.), “Figures de l’orientalisme en architecture”, monográfico de *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, vols. 73-74, 1994; DANBY, Miles, *Moorish style*, Londres, Phaidon, 1995; CRINSON, Mark, *Empire Building. Orientalism and Victorian Architecture*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996; BEAULIEU, Jill y ROBERTS, Mary (eds.), *Orientalism's interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Durham/Londres, Duke University Press, 2002; BERTRAND, Nathalie (dir.), *L'Orient des architectes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2006; OULEBSIR, Nabila y VOLAIT, Mercedes (eds.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, París, CNRS-Picard, 2009; ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from Spain*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2010; CALATRAVA, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Adaba, 2012.

¹³⁹ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil de José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, COAM, Madrid, 1992.

¹⁴⁰ ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from Spain*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2010; HEIDE, Claudia, “The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication”, en *Art in Translation*, 2010, vol. 2, n° 2, págs. 201-222; CALATRAVA, Juan (Coord.), *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011.

¹⁴¹ DECLÉTY, Lorraine, «L'Orientalisme, entre connaissance et réinterprétation de l'architecture islamique», en *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA (« Actes de colloques »), 2005, en línea, consultado el 24 de marzo de 2013. URL : <http://inha.revues.org/1255>.

¹⁴² CRISON, Mark, *Empire building. Orientalism & Victorian Architecture*, Londres, Routledge, 1996, págs. 37-71.

¹⁴³ SIMONY, comte de, « Une curieuse figure d'artiste, Girault de Prangey », Dijon, Mémoires de l'Académie des Sciences, arts et belles-lettres de Dijon, 1934; QUETTIER, Philippe, *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892. Dessins, Peintures, Photographies de Musée de Langres*, 2000 ; VV. AA., *Miroirs d'argent : Daguerrotypes de Girault de Prangey*, 2009.

¹⁴⁴ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, París, Veith et Hauser, 1834 (vol I), 1837 (vol. II) y 1839 (vol. III). La edición española se publicó en Madrid, en la imprenta de A. Roderó, en 1878.

¹⁴⁵ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, París, Veith et Hauser, 1841.

¹⁴⁶ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, París, Hauser y Lemercier, 1842.

¹⁴⁷ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845*, París, Didot et Hauser, 1846.

¹⁴⁸ Véase Capítulo 2.

¹⁴⁹ GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, París, Veith et Hauser, 1841, pág. X-XI.

¹⁵⁰ LABRUSSE, Rémi, “Pasión por la exactitud. Primeros estudios de los monumentos del islam en el siglo XIX”, en CALATRAVA, Juan (Coord.), Owen Jones y la Alhambra, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011, págs. 103-132.

¹⁵¹ BROCARD, R.-Henri, *Catalogue du musée fondé et administré par la Société historique et archéologique de Langres*, 1886, pág. 149.

¹⁵² Debo agradecer la inestimable ayuda facilitada por el Conservador del Musée de Langres el Sr. Olivier Caumont que me facilitó una copia fotográfica de todas las placas de la colección de Girault de Prangey conservadas en el museo.

¹⁵³ ÁLVAREZ LOPERA, José, *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*, Granada, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, vol. XIV, nº 29-31, 1977.

¹⁵⁴ BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en GONZÁLEZ CALATAYUD, J. A. (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y Futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010, págs. 311-338.

¹⁵⁵ RUBIO DOMENE, Ramón, *Yaserías de la Alhambra. Historia, Técnica y Conservación*, Granada, Universidad de Granada, 2010, págs. 85-93.

¹⁵⁶ ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from Spain*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2010.

¹⁵⁷ DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage: de Paris à Cadix*, París, Garnier frères, vol. 1, 1888, pág. 289.

¹⁵⁸ SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, p. 29.

¹⁵⁹ CHLUMSKY, Milan, “Espace et exactitude: la photographie d’architecture des frères Bisson”, en CHLUMSKY, Milan (dir.), *Les frères Bisson photographes. De clèche en cime, 1840-1870*, París, Bibliothèque nationale de France, 1999, págs. 83-84.

¹⁶⁰ El Libro de Firmas de los visitantes al palacio se conserva en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.

¹⁶¹ LEROY, Marie-Noëlle, “Le monument photographique des frères Bisson”, en *Études photographiques*, n°2, 1997, en línea consultable en URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index128.html>.

¹⁶² VV.AA., *À l’origine de la photographie: le calotype au passé et au présent*, París, Bibliothèque nationale de France, 1979; VV.AA., Gustave de Beaucorps. L’appel de l’Orient (1858-1861). Musée Sainte-Croix, Poitiers, 1992; STEWART HOWE, K., *Revealing the Holy Land: the photographic exploration of Palestine*, University of California Press, 1997; JACOBSON, Ken, *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, Londres, Quaritch, 2007; HANNAVY, John, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Londres, Routledge, 2008, pág. 393; VV.AA., *Primitives de la Photographie. Le calotype en France, 1843-1860*, París, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2011.

¹⁶³ DERENBOURG, Hartwig, “Necrología. Louis de Clercq”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLIII, 1902, págs. 353-356; HANNAVY, John, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Londres, Routledge, 2008, pág. 393-94; AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011, pág. 269.

¹⁶⁴ <http://www.unav.es/fff/>

¹⁶⁵ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “La fortuna e infortunios de los Jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII”, en *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y Poder*, Granada, Patronato de La Alhambra y el Generalife, 2006.

¹⁶⁶ DAVILLIER, Charles, *L’Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*, París, Hachette et Cie., 1874.

¹⁶⁷ Véase Volumen II, anexo documental n° 1, en DVD.

¹⁶⁸ DURIER, Guy y PLACE, Jean-Michel, *Catalogues des expositions organisées par la Société française de Photographie, 1857-1876*, 2 vols., París, editions Guy Durier, 1985.

¹⁶⁹ Véase capítulo 2. AUBENAS, Sylvie, *D’Encre et de charbon - Le concours photographique du Due de Luynes 1856-1867*, París, Bibliothèque nationale de France, 1994.

¹⁷⁰ Véase Tomo 2, anexo documental n° 15. Ejemplares de este trabajo de conservan, entre otras instituciones en el Musée d’Orsay, la bibliothèque nationale de France, el Centre Canadien d’Architecture y el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

¹⁷¹ JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton University Press, Princeton, 1983, pág. 164.

¹⁷² Estos datos me fueron facilitados por Marc Durand que, en breve, publicará la *Guide de recherche sur l’histoire de la photographie. De l’image fixe à l’image animée*

¹⁷³ Junto al interés arquitectónico debe también mencionarse el geográfico y antropológico instaurado por Christian August Fischer (1771-1829) y por los hermanos Wilhelm (1767-1835) Alexander (1769-1859) von Humbolt a finales del siglo XVIII, véase REBOK, Sandra, “España en la lente de los viajeros científicos alemanes durante el siglo XIX”, en *LLUL*, vol. 32, 2009, págs. 135-152.

¹⁷⁴ SAZATORNIL RUIZ, Luis, “De Diebitsch a Hénard: el ‘estilo Alhambra’ y la industrialización del orientalismo”, en CALATRAVA, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Adaba, 2012, págs.53-72.

¹⁷⁵ KEHRER, Hugo, *Alemania en España. Influjos y contactos a través de los siglos*, Madrid, Aguilar, 1966.

¹⁷⁶ WALLER, Franz, “Jakob August Lorent, a forgotten German Travelling Photographer”, en *The Photographic Collector*, vol. 3, nº 1, 1982, págs. 21-40 y WALLER, Franz, “Jakob August Lorent part two: His Travels in Algeria and Egypt, 1858-1860”, en *The Photographic Collector*, vol. 5, nº 2, 1983, págs. 186-196.

¹⁷⁷ Jakob A. Lorent fue autor de libros dedicados a la historia natural como *De animalculis infusoriis prosummis in philosophia honoribus rite impetrandis*, Mannheimis, Hoff & Heuser, 1837 y *Wanderungen im Morgenlande während den Jahren 1842 – 1843*, Mannheim, Loeffler, 1845.

¹⁷⁸ Según WALLER, Franz, “Jakob August Lorent, a forgotten German Travelling Photographer”, en *The Photographic Collector*, vol. 3, nº 1, 1982, pág. 24.

¹⁷⁹ Hoy podemos dar a conocer en este estudio la serie completa de negativos recién restaurados gracias a Ulrich Maximilian Schumann, conservador jefe del Institut für Baugeschichte de Karlsruhe.

¹⁸⁰ LORENT, Jakob A., *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie. Photographische skizzen*, P. von Zabern, 1861. Existe una edición facsímil de este álbum, con estudios introductorios de Wulf Schirmer, Werner Schnuchel y Franz Waller, publicado por el Institut für Baugeschichte der Universität de Karlsruhe, en 1985.

¹⁸¹ Véase Tomo II, anexo documental nº 14.

¹⁸² ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, CCG, Gerona, 2002, págs. 32-37.

¹⁸³ WALLER, Franz, “Jakob August Lorent, a forgotten German Travelling Photographer”, en *The Photographic Collector*, vol. 3, nº 1, 1982, pág. 24.

¹⁸⁴ LORENT, Jakob A., *Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg. Photographisch mit erläuterndem*, Mannheim, Hogrefe, 3 volúmenes, 1866 – 1869.

¹⁸⁵ LORENT, Jakob A., *Wimpfen am Neckar, geschichtlich und topographisch dargestellt von Dr. A. von Lorent*, Stuttgart, 1870.

¹⁸⁶ Según WALLER, Franz, “Jakob August Lorent, a forgotten German Travelling Photographer”, en *The Photographic Collector*, vol. 3, nº 1, 1982, pág. 39.

¹⁸⁷ S.a., “Obyuary”, en *The Art-Journal*, vol. II, 1868, pág. 73; FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thomson e o proxecto fotográfico ibérico*, consultable en http://www.cgai.org/archivos_fondos_bibliograficos/4457.pdf

¹⁸⁸ PHYSICK, John Frederick, *Photography and the South Kensington Museum, Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1975 y

PHYSICK, John, *The Victoria & Albert Museum - The history of its building, Victoria & Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1982.

¹⁸⁹ Para el conocimiento de la figura de John Charles Robinson véase DAVIES, Heather E., *Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections*. Oxford, 1992.

¹⁹⁰ Ayudó a coleccionistas privados como a John Malcolm de Poltalloch y a Sir Francis Cook.

¹⁹¹ HAWORTH-BOOTH, Mark y MACCAULEY, Anne, *The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*. Londres, 1998, pág. 41.

¹⁹² ROBINSON, John Charles. *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870, pp. X-XI.

¹⁹³ J. Ch. Robinson fue nombrado Académico Correspondiente a propuesta de José Miró y Enrique de la Cámara y en agradecimiento envió un ejemplar de sus obras, hoy conservadas en la Biblioteca de la Academia: *The Malcolm Collection. Descriptive catalogue of drawing by the old masters*, 1869. A-671; *Jael and Siera by Velazquez. Notice of a picture by Velazquez, contributed to the exhibition of spanish art at the new gallery*, 1896. C-3293. *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes. Legajo 16-39/1.

¹⁹⁴ De este álbum de fotografías se conservan varios ejemplares en el Museo del Prado, Patrimonio Nacional, en el Fondo fotográfico de Universidad de Navarra y la Biblioteca Nacional de España, entre otros.

¹⁹⁵ El primer viaje lo realizó entre el 22 de septiembre de 1863 al 18 de enero de 1864; el segundo, de finales de agosto/principios de septiembre de 1865 a finales de noviembre de 1865; el tercero, de septiembre de 1866 a principios de diciembre de 1866.

¹⁹⁶ Véase capítulo 3.

¹⁹⁷ Carta fechada el 3 de septiembre de 1866, firmada por John Charles Robinson conservada en el Archivo del Victoria and Albert museum. Citado en FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thomson e o proxecto fotográfico ibérico*, consultable en http://www.cgai.org/archivos_fondos_bibliograficos/4457.pdf

¹⁹⁸ Para ver el panorama completo de todo este imaginario véase la tabla desplegable del Volumen II, anexo documental nº 1.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos intentado construir las distintas relaciones que la fotografía y la arquitectura mantuvieron a lo largo del siglo XIX en nuestro país, realizando una necesaria introducción previa ante los problemas y aspectos determinantes que se dieron en los países centro de la principal actividad y difusión fotográfica, como fueron Francia y Gran Bretaña, y ante los que hemos podido establecer que España no fue tampoco ajena.

En este análisis comenzamos analizando los aspectos conceptuales que vincularon a la fotografía con la representación de la arquitectura desde que François Arago diera a conocer el daguerrotipo en agosto de 1839, acontecimiento que vendría a producirse en pleno debate sobre los modos de construir y conservar la memoria del pasado, para los que la reproducción fotográfica vino a convertirse en una esperanzadora herramienta.

Los primeros pasos tecnológicos, acelerados por la necesidad de producir imágenes en menor tiempo y con mayor detalle, tuvieron, también, mucho que ver en la elección de los temas, ya que, como se ha visto, la fotografía de arquitectura contaba con una de las grandes ventajas para ser reproducida y era su carácter inmóvil y una localización en lugares bien iluminados que, aunque obvios, eran fundamentales para poder producir imágenes con éxito. Limitaciones técnicas que explican el hecho de una clara ausencia de interiores arquitectónicos o la elección repetitiva de determinados puntos de vista que tuvieron como conclusión la consolidación de un imaginario repetido desde entonces hasta nuestros días.

El perfeccionamiento en los medios de producción y de reproducción fotográfica, unido a una, cada vez mayor, demanda especializada que definía ya la toma antes de ser realizada, llevó a la profesionalización y apertura de un comercio que viviría sus años dorados entre 1850 y 1880.

La contextualización del papel de España tenía la complejidad de la mermada existencia de las fotografías producidas durante estos años, una falta de documentación y tratamiento homogéneo para este tipo

de materiales, al que se unía una producción realizada en su inmensa mayoría por autores extranjeros, lo que implicaba una búsqueda en fuentes fundamentalmente extranjeras, que también han padecido durante años la falta de atención necesaria para su conservación.

A pesar de la dificultad, la búsqueda y puesta en relación de estas variadas fuentes de información, a través de libros, catálogos, periódicos, revistas, documentos y fotografías, han dado como resultado la inclusión de nuevos nombres a la historia de la fotografía en nuestro país mediante el descubrimiento de fotógrafos completamente desconocidos, como el príncipe de Anglona o el vizconde de Dax o la construcción de nuevas biografías, como las de François Leygonier, el conde de Vernay o el célebre Charles Clifford.

Nombres en su mayoría extranjeros, porque una de las particularidades de la fotografía de arquitectura española fue la amplia difusión que tuvo nuestro país en el extranjero, atrayendo a un, cada vez mayor, número de viajeros y profesionales que, en su mayoría, buscaban vivir la experiencia del viaje romántico, tras haberlo realizado a través de las páginas de los libros, pero esta vez portando sus propias cámaras.

Aunque la fotografía de monumentos en España no tendría el apoyo institucional y social a través de una infraestructura que adquiriera, promocionara, exhibiera y publicara fotografías como en otros países, su principal fortuna radicó en que precisamente fueran ellos los que la admiraran y dieran a conocer, entrando a formar parte, bajo el signo del positivismo científico, de los itinerarios de artistas, arquitectos, historiadores del arte y la arquitectura que comenzaron a mirar nuestra arquitectura más allá de donde hasta entonces sólo alcanzaba la vista sobre la arquitectura nazarí, comenzando a ser valorada la románica y la renacentista. A ello contribuirían, no sólo aquellos fotógrafos que vinieron con un encargo institucional o comercial, también lo harían quienes encontraron en España un lugar próspero donde abrir estudios a la manera europea, como Charles Clifford o Jean Laurent.

Las razones por las que España tendrá esta particularidad también han sido establecidas a través del análisis de la recepción de la fotografía en nuestro país, su relación con instituciones culturales, su enseñanza

y el nacimiento de una industria que tuvo en los registros de patentes su mejor reflejo.

Al igual que ocurriría en Europa, la finalidad de las fotografías determinó el carácter de las imágenes, sus encuadres, motivos y razón de ser, y así hemos establecido, a través de la lectura de las imágenes conocidas hasta ahora, tres claras y diferentes motivaciones.

La primera fue la continuidad del viaje artístico de carácter romántico, en el que el lápiz y el pincel, fue sustituido por las primeras cámaras portátiles que continuaron retratando aquello que antes habían visto en las litografías de David Roberts y leído en las páginas de Dumas padre, siendo La Alhambra y los Reales Alcázares el objeto principal de sus composiciones, superando en considerable número a las episódicas fotografías de Madrid, El Escorial o Toledo, por ejemplo. Además, contaban los fotógrafos aficionados con la ventaja que les ofrecía el uso de un instrumento que frente al dibujo, no requería de especiales dotes artísticas, siendo los más avezados practicantes de la fotografía, autores de composiciones que transmitían las inquietudes de la nueva mirada que se estaba imponiendo a través de las vanguardias pictóricas, con perspectivas marcadamente oblicuas, a través de arquerías o sobre puntos de vista elevados, formas de mirar por otra parte heredadas a su vez de la tradición piranesiana.

Sin duda, también carácter científico que guiaba a algunos viajeros hacia estos ejemplos emblemáticos de la arquitectura musulmana dieron como resultado las primeras series detalladas de estos edificios, donde encontramos el verdadero papel documental que la fotografía vendría a cumplir para la historia del arte. Recopilar imágenes con los mejores ejemplos de la arquitectura española fue objeto de expediciones como la de Jakob Lorent o Thurston Thompson enviado por el Victoria and Albert museum.

La última motivación se vió favorecida gracias a la apertura del imaginario de la arquitectura española que aumentó el interés comercial de estudios europeos, para cuyo trabajo la mejora en las infraestructuras y las condiciones del viaje impulsaron que de unas decenas, los repertorios fotográficos que incluían los monumentos y el arte español, pasaran a contener miles de fotografías, siendo las

figuras de Charles Clifford y Jean Laurent el paradigma de este desarrollo.

Si bien nuestro objetivo ha sido sentar las bases de la historia de la fotografía de arquitectura en España, sus motivaciones, formas y principales hitos para su construcción, estableciendo el papel fundamental que tuvo España como exportadora de fotografías y las fórmulas que crearon todo este imaginario, también se han mostrado las causas de esta mejor aceptación exterior, comparando la realidad europea y la española, a través de los mismos indicadores institucionales y culturales, que han dado como resultado la escritura paralela de una historia de la fotografía en nuestro país centrada en aspectos, autores y problemas inadvertidos hasta ahora por historiografía.

El célebre historiador de la fotografía Hemut Gernsheim, a propósito de Charles Clifford, escribió en 1960 que *“España, a diferencia de Italia, no fue un país muy frecuentado por turistas en el siglo XIX y no formaba parte del usual itinerario del Gran Tour”*. Cincuenta años más tarde, nuestra investigación ha modificado esta idea dando a conocer que nuestro país no sólo formaba parte del Grand Tour fotográfico, sino que a través de la fotografía de sus principales monumentos, su arquitectura fue descubierta, alabada y difundida por románticos, eruditos y científicos, precisamente, extranjeros que durante toda la mitad del siglo XIX la visitaron.

BIBLIOGRAFÍA

A. T., “Aplicaciones de la fotografía al levantamiento de los planos topográficos”, en *Revista de Ciencias*, Tomo XIII. nº5, artículo 31, 1 de mayo de 1862.

A. T., “L’oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie” en *La Lumière*, 16 de abril de 1853, pág. 62.

AGUILAR CIVERA, Inmaculada, “La mirada fotográfica de la Ingeniería Civil”, en nº 78, 2007, págs. 82-93.

ALBERICH, José, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1976.

ALBERTZ, Jörg, “Albrecht Meydenbauer, pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage”, en *Proceedings 18th International Symposium CIPA*, Postdam, 2001, consultable en <http://www.hasler.net/Meydenb.pdf>.

ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Gerona, CFG, 2002.

ALTICK, Richard D., *The English Common Reader - A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900*, University of Chicago Press, Chicago, 1957.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*, Granada, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, vol. XIV, nº 29-31, 1977.

ÁLVAREZ MILLÁN, M^a Cristina y HEIDE, Claudia, *Pascual de Gayangos. A nineteenth-century Spanish Arabist*, Edimburgo, Edingurg University Press, 2008.

ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y ÁLVAREZ MILLÁN, M^a Cristina, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, C. S. I. C., 2007, pág. 153.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, “Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura en España, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española”, en *Boletín Español de Arquitectura*, nº I, 1846, págs. 100-103.

AMBLER, Louise Todd, and Banta, Melissa, (eds.), *The Invention of Photography and Its Impact on Learning*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

AMELUNXEN, Hubertus von, "D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allégorie", en *Revue des sciences humaines*, t. LXXXI, n° 210, 1988, págs. 9-23.

ANGELI, Diego, *Cronache del caffè Greco*, Roma, Garzanti, 1937.

ARAGO, François, *Oeuvres complètes*, París, Gide et Baudry y Leipzig, T. O. Weigel, 12 vol. 1854-1859.

ARAGO, François, *Rapport sur le daguerréotype lu à la Chambre le 3 juillet 1839*, París, Bachelier, 1839. Reed. : La rochelle, La rumeur des âges, 1995.

ARCHER, John H. G., (ed.), *Art and Architecture in Victorian Manchester*, Manchester University Press, Manchester, 1985.

ARIAS DE COSSIO, Ana M^a, *Historia del arte hispánico. Vol. 5, Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Alhambra, 1979.

ARMAND, Alfred, *Inventaire des Dessins, Photographies et Gravures relatifs à l'Histoire Générale de l'Art. Ligués au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale par M.A. Armand, rédigé par F. Courboin*, 2 vols., 1895.

ARMSTRONG, Carol, *Scenes in a Library*, Massachusetts, The MIT Press, 1998.

ARNOLD, H. J. P., *William Henry Fox Talbot - Pioneer of photography and man of science*, Hutchinson Bentham, Londres, 1977.

ARRECHEA MIGUEL, Julio, *Arquitectura y romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1989.

Artronix Index. Photographs at Auction 1952-1984, Bhupendra Karia, (ed.), Nueva York, Artronix Data Corp., 1986.

ASHWIN, Clive, "Graphic Imagery 1837-1901: a Victorian revolution", *Art History*, vol. 1, no. 3, September, 1978, págs. 360-70.

ASPLUND, Karl, *Eggon Lundgren*, Estocolmo, Sveriges allmänna konstförening, 2 vols., 1914-15.

ASSAS, Manuel de, *Album artístico de Toledo*, Madrid, Julián Saavedra y Compañía, 1848.

AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, París, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2002.

AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, París, Bibliothèque nationale de France, 2011.

AUBENAS, Sylvie, "Alphonse Poitevin (1810-1882) - La naissance des precedes de reproduction photomechanique et de la photographique inalterable", *Maitres des lettres*, Ecole nationale des chartes, París, 1987.

AUBENAS, Sylvie, « Autour de Frédéric Flachéron : les calotypistes français en Italie », en *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie en Italie (1846-1862)*, París/Florença, 2010.

AUBENAS, Sylvie, *D'Encre et de charbon - Le concours photographique du Duc de Luyne 1856-1867*, París, Bibliothèque nationale de France, 1994.

AUBENAS, Sylvie, y LACARRIÈRE, Jacques, *Voyage en Orient: photographies, 1840-1880*, París, Hazan, 2001.

AUBREE, Charles, *Traité pratique de photographie sur papier, sur verre et sur plaques métalliques*, París, Wulff et Cie, 1851.

AZCUE BREA, Leticia, “Il Cavaliere Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas Autores”, en *Boletín del Museo del Prado*, 2007, vol., 43, págs. 18-31.

BADUEL, Pierre-Robert (ed.), “Figures de l’orientalisme en architecture”, monográfico de *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, vols. 73-74, 1994.

BAILLARGEON, Claude, “Construction Photography in the Service of International Public Relations: The French Connections”, en NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Farnham, Ashgate, 2013.

BAJAC, Q. y PLANCHON DE FONT-RÉAULX, Dominique (eds.), *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, París, Musée d’Orsay, 2003.

BAJAC, Quentin (ed), *La Commune photographiée*, París, Musée d’Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

BAJAC, Quentin, *L’image révélée. L’invention de la photographie*, París, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

BAJAC, Quentin, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París, Musée d’Orsay, Réunion des musées nationaux, 1999.

BAKEWELL, Elizabeth, Beeman, William O., Reese, Carol McMichael, *Object -Image - Inquiry - The Art Historian at Work*, The Getty Art History Information Program, Santa Monica, Calif., 1988.

BANN, Stephen, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2001.

BARRESWIL, C. L. y DAVANNE, Louis-Alphonse, *Tratado práctico de fotografía o sea Química fotográfica*, Madrid, Bailly-Balliere,

1864 (Traducción de Benito de Cereceda del original francés de 1854). Ed. *facsimil*, Valencia, Librería París-Valencia, 1993.

BARRIO, Margarita, “Un escultor español en Roma: Antonio Solá”, en *Archivo Español de Arte*, 1966, vol. XXXIX (153), págs. 51-84.

BARRIO, Margarita, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes de san Fernando*, Bolonia, Zanichelli editore, 1966.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en GONZÁLEZ CALATAYUD, J. A. (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y Futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010, págs. 311-338.

BARTHES, Roland, “Retórica de la imagen”, en *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

BARTRAM, Michael, *The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1985.

BASTELAER, René Désiré van, *La Rivalité de la gravure et la photographie et ses conséquences*, Bruselas, Académie Royale des Ciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1901.

BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, “Salon de 1859. Le public moderne et la photographie”, en *Oeuvres complètes*, París, La Pléiade-Gallimard, 1963. en castellano en *Archivos de la Fotografía*, vol. I, n. 2, 1995, Zarauz, Photomuseum.

BEAUGE, Gilbert (Ed.), *Collection du journal 'La Lumière' (1851-1860)*, Marseille, éd. Jeanne Laffitte, 1995, 2 vols.

BEAULIEU, Jill y ROBERTS, Mary (eds.), *Orientalism's interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Durham/Londres, Duke University Press, 2002.

BECCHETTI, Piero y Pietrangeli, Carlo, *Un inglese fotografo a Roma - Robert MacPherson*, Roma, Edizioni Quasar, Rome, 1987.

BECCHETTI, Piero, “Early Photography in Rome up to the end of Pius IX's reign”, en *Rome in Early Photographs 1846-1878*, Thorvaldsen Museum, Copenhagen, 1977.

- BECCHETTI, Piero, “Una dinastía di fotografi romani: gli Anderson”, en *Archivio Fotografico Toscano*, año II, n° 4, 1986, págs. 56-67.
- BECCHETTI, Piero, *Roma in Dagherrotipia*, Roma, Edizioni Quasar, 1979.
- BECHETTI, Piero, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- BELLI, Gianluca, FANELLI, Giovanni y MAZZA, Barbara, *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina*, Florencia, Alinari, 2000.
- BELLOC, Adolphe, *Photographie rationnelle. Traité complet théorique et pratique*, París, Dentu editeur, 1862, págs. 100-104.
- BELLOC, Auguste, *Compendium des quatre branches de la photographie. Traité complet*, París, edición del autor, 1858.
- BELLOC, Auguste, *Les quatre branches de la photographie, Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer*, París, edición del autor, 1853.
- BELLOC, Auguste, *Les Quatre branches de la photographie. Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer..* París, edición del autor, 1855.
- BELLONE, Roger y FELLOTT, Luc, *Histoire mondiale de la photographie en couleur des origines à nos jours*. París, Hachette/Réalités, 1981.
- BENAZUZA, Conde de, “Noticias sobre la Historia de la Fotografía”, en *La América*, 9 de octubre de 1859, pág. 14.
- BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Archivos de la Fotografía*, Zarautz, vol. III., n° 2, otoño-invierno 1987.
- BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989 (primera edición 1973, traducción y notas de Jesús Aguirre).
- BENJAMIN, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, en *Die Literarische Welt*, 7° año, n° 38, 18 septiembre, págs. 3-4. n° 39, 25 septiembre, págs. 3-4 et n° 40, 2 octubre 1931, págs. 7-8.
- BERCÉ, Françoise (ed.), *La naissance des Monuments historiques. La correspondance avec Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-1848)*, París, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.
- BERENSON, Bernard, “Isochromatic Photography and Venetian Pictures”, en *Nation*, vol. 57, n° 1480, noviembre de 1893, págs. 346-7.

BERGDOLL, Barry, « Une question de temps : architectes et photographes pendant le Second Empire », en DANIEL, Malcolm R. y BERGDOLL, Barry, *The Photographs of Édouard Baldus*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994, págs. 99-119.

BERNARD, Denis, “La lumière pesée. Albert Londe et la photographie de l’éclair magnésique” en *Études photographiques*, núm. 6, mayo de 1999.

BERTRAND, Nathalie (Dir.), *L’Orient des architectes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2006.

BILLITER, Erika, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis Heute*, Berna, Benteli Verlag, 1977.

BLANQUARD-ÉVRARD, Désiré, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, Danel, 1869, p. 11.

BLANQUART EVRARD, “Fotografía sobre papel. -Formación instantánea de la imagen”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo I, artículo 103, 1 de enero de 1850.

BLANQUART-EVRARD, Louis, *Traite de Photographie sur Papier par M. Blanquart-Evrard (De Lille) avec une introduction par M. George Ville*, Librairie Encyclopedique de Roret, Paris, 1851

BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré, *Traité de la photographie sur papier*, París, 1851, págs. 35-37.

BLAS, Javier de, “Monumentos arquitectónicos de España. La representación científica de la Arquitectura”, en VV.AA., *Anticuaria y arqueología. Imágenes de la España Antigua, 1757-1877*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 1997.

BLAS, Javier, ROMERO DE TEJADA, Lola, URRUTIA DE HOYOS, Elisa, “La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España” en *Monumentos arquitectónicos de España. Principado de Asturias* (edición facsímil), Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1988.

BLAU, Eve y KAUFMAN, Edward (eds.), *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1989.

BOCARD, Hélène, « Un élève de Gustave Le Gray : le marquis de Béranger (1811-1875) », en *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n° 26, 2006.

BOCARD, Hélène, *L'aristocrate et la chambre noire. Raymond de Béranger, marquis de Sassenage*, Musée Hebert, La Tronche, 2009.

BOISJOLY, François, *Répertoire des photographes parisiens du XIX siècle*, Les éditions de l'amateur, París, 2009.

BOIX, Félix, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles en el siglo XIX*, Madrid, 1931, pág. 54.

- BONET CORREA, Antonio, “Madrid y el Canal de Isabel II”, en *Agua y Ciudad detrás del grifo*, Madrid, Fundación Canal de Isabel II, 2001.
- BONETTI, Maria Francesca y MAFFIOLI, Monica, *L'Italia d'Argento, 1839-1850. Storia del dagherrotipo in Italia*, Florencia, Alinari, 2003.
- BONHOMME, Pierre, ROBERTS, Pam et alii, *Souveraine Angleterre. L'âge d'or de la photographie britannique à travers les collections de la Royal Photographic Society. 1839-1917*, Paris, Patrimoine photographique, 1996.
- BONNAFFE, Edmond, *Eugène Piot*, París, Étienne Charavay, 1890.
- BONNARDOT, Alfred, « La Photographie et l'Art », en *La revue universelle des Arts*, París, vol. II, octubre, 1855, págs. 37-47.
- BONNET, Manuel et MARIGNIER, Jean-Louis (eds.), *Nicéphore Niépce. Correspondance et papiers*, 2 vols., Saint-Loup-de-Varennes, Maison Nicéphore Niépce, 2003.
- BORDINI, Silvia, *Storia del Panorama*, Roma, Nuova Cultura, 2006.
- BOREL, Pierre, (ed.), *Lettres de Gustave Courbet a Alfred Bruyas*, Pierre Cailleux, Geneva, 1951.
- BORROWS, George, *The Bible in Spain*, Londres, John Murray, 1843.
- BOSTICO, Sergio, y ZEVI, Filippo, *Photographers and Egypt in the XIXth century*, Florencia, Alinari, 1984.
- BOUDON, F. y LOYER, F., *Hector Horeau, 1801-1872*, París, Cahiers de la recherche architecturale, n°3, 1979.
- BOUDREAU, Joseph, “Color Daguerreotypes: Hillotypes Recreated”, en *Pioneers of Photography: Their Achievements in Science and Technology*, Springfield, The Society of Imaging Science and Technology, 1997.
- BOUILLON, Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », en *Romantisme*, 1986, n° 54, págs. 89-113.
- BOURDIEU, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
- BOYER, Laure, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », en *Études photographiques*, n° 12, noviembre 2002. url:<http://etudesphotographiques.revues.org/index320.html>.
- BOYER, Laure, *La Photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, tesis doctoral inédita, Estrasburgo, Université Marc Bloch, 2004.

BOYER, M. Christine, “La Mission héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851”, en SCHWARTZ, Joan M. y RYAN, James R., *Picturing place. Photography and the geographical imagination*, Londres/Nueva York, I. B. Tauris, 2003, págs. 21-54.

BRAMSEN, Henri, BRONS, Marianne y OCHSNER, Bjorn, *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*, Copenhagen, Copenhagen, Thaning and Appel, 1957.

BRAUN, Marta, “Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone”, en *Études photographiques*, n° 16, 2005, pág. 19-31.

BRESC-BAUTIER, Gènevieve (comisaria), *Le photographe et l'architecte: Edouard Baldus, Hector-Martin Lefuel, et le chantier du Nouveau Louvre de Napoléon III*, París, Musée du Louvre, 1995.

BRETELL, R., y FLUCKINGER, R., *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain*, Boston, Godine, 1984.

BREWSTER, Sir David, “Procedimiento para obtener fotografías transparentes de objetos opacos”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, n°5, tomo XVII, artículo 27, 1 de mayo de 1867.

BRIDSON, Gavin, and Wakeman, Geoffrey, *Printmaking & Picture Printing - A Bibliographical Guide to Artistic & Industrial Techniques in Britain 1750-1900*, The Plough Press, Oxford, 1984

BROWN, J. T., “On the application of Photography to Art and Art purposes, but more particularly to Architecture”, en *Photographic Notes, Journal of the Birmingham Photographic Society*, vol. III, 1858, págs. 12-20.

BRUCE, David, *Sun Pictures - the Hill-Adamson calotypes*, New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1973

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, París, Presses Universitaires de France, 2000.

BTRETELL, R., y FLUCKINGER, R., *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain*, Boston, Godine, 1984.

BUCKLAND, Gail, *Fox Talbot and the Invention of Photography*, David R. Godine, Boston, 1980.

BUCKMAN, Rolin, *The Photographic Work of Calvert Richard Jones*, Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1990.

BUDDEMEIER, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, Berlin, W. Fink, 1970.

BUENO PETISME, M^a Belén, *La enseñanza oficial de las artes gráficas en Zaragoza*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

- BUERGER, Janet E., *The Era of the French Calotype*, Rochester, International Museum of Photography, 1982.
- BUERGER, Janet E. "Carlo Naya: Venetian Photographer - The Archaeology of Photography", *Image*, vol. 26, no. 1, March 1983, págs. 1-18.
- BUERGER, Janet E., *French Daguerreotypes*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- BULGIN, Kathleen, *The Making of an Artist: Gautier' Voyage en Espagne*, Birmingham, Summa Publications, 1988.
- BULL, Deborah, y LORIMER, Donald, *Up the Nil: a photographic excursion, Egypt 1839-1898*, Nueva York, C. N. Potter, 1979.
- BURCKHARDT, Jacon y WÖLFFLIN, Heinrich, *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882-1897*, Leipzig, Koehler&Amelang, 1988.
- BURTON, A., *Vision&Accident. The story of the Victoria and Albert museum*, Londres, Vistoria and Albert Museum, 1999.
- BURTY, Philippe, "La Gravure et la Photographie", en *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1867, págs. 252-71.
- BURTY, Philippe, «La gravure et la photographie en 1867», en *Gazette des Beaux- Arts*, septiembere de 1867, pág. 252.
- BUSTARRET, Claire, "Vulgasirer la Civilisation. Science et fiction d'après photographie", en MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves y SAVY, Nicole, *Usages de l'image au XIXe siècle*, París, Creaphis editions, 1992, págs. 129-140.
- CABRA LOREDO, María Dolores, *Una puerta abierta al mundo: España en la litografía romántica*, Madrid, Compañía Literaria, 1994.
- CALATRAVA, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Universidad de Granada/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- CALATRAVA, Juan (Coord.), *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011.
- CALATRAVA, Juan (ed.), *Romanticismo y arquitectura: la historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid, Abada, 2011.
- CALATRAVA, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Adaba, 2012.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- CAMPS, Alfredo, *Manual de fotografía teórico-práctica, ó la fotografía al alcance de todas las inteligencias*, Madrid, Antonio Florez, 1875.

CANO Pavón, José M, “El Real Instituto Industrial de Madrid (1850-1867): medios humanos y materiales”, en *LLULL. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 21, págs. 33-62.

CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, «Del *Voyage en Espagne* de Teófilo Gautier al *De Paris á Cadix* de Alejandro Dumas padre», en *Revista de Filología Francesa*, nº3, 1993, págs. 75-85.

CAPLAN, Jane, y TORPEY, John (eds.), *Documenting individual identity: the development of state practices in the modern world*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu XIX siècle*, Ginebra, 2003.

CARBONNELL, Maurice, “L’histoire et la situation presente des applications de la photogrammetrie a l’architecture”, en *Societe Française de Photogrammetrie*, Bulletin no. 31, juillet, 1968, págs. 4-31.

CARRETE, Juan, “El Grabado clásico y la Academia”, en *El grabado en España, siglos XIX y XX*, Summa Artis, Historia General del Arte, Volumen 32, Madrid, espasa Calpe, pág. 197.

CARVILLE, Justin, “The Antiquarian Gaze: Colonialism, Architecture, and the Imaginative geographies of Ruins in Nineteenth-Century Irish Photography”, en NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture*, Surrey, Ashgate Pub., 2013, págs. 183-200.

Catalogues des Expositions organisees par la Societe francaise de photographie 1857-1876, (reeditada en dos volúmenes por Guy Durier/Jean-Michel Place, Paris, 1985).

CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Santiago Saunague, 1848.

CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real academia de San Fernando y de las bellas artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, 1867, págs. 358- 362.

ÇELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1992.

CHALINE, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition. Les Sociétés savantes en France, XIXe-XX siècles*, Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1995.

CHARNAY, Désiré, *Cités et ruines américaines : Mitla, Palenqué, Ixamal, Chichen-Itza, Uxmal / recueillies et photographiées par Désiré Charnay . avec un texte par M. Viollet-le-Duc.. suivi du voyage et des documents de l’auteur. .*, París, Gide/ A. Morel & Cie, 1863.

- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Memorias de ultratumba*, Barcelona, El Acantilado, 2004.
- CHEVALIER, Charles, *Méthodes photographiques perfectionnées. Papier sec, albumine, collodion sec, collodion humide par M. M. A. Civiale, de Brebisson, Baillieu d'Avrincourt, de Nostitz, E. Bacot, Adolphe Martin, Niepce de Saint-Victor, etc.* Paris, Ch. Chevalier, 1859.
- CHEVALLIER, Auguste, “La fotografía aplicada al levantamiento de planos y nivelación”, en *Revista de Obras Públicas*, 1865, 13, tomo 1 (9), págs. 114-116.
- CHLUMSKY, Milan (Dir.), *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*, París, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- CHRIST, Yvan y NÉAGU, Philippe (eds.), *La Mission héliographique, photographies de 1851*, Paris, Direction des musées de France, 1980.
- CHRIST, Yvan, « Merimée, Viollet-le-Duc et les premiers daguerreotypes de Notre-dame », en *Terre d'Images*, vol. 11-12, 1964.
- CLAUDET, Antoine, “La Photographie dans ses relations avec les beaux-arts”, *Gazette des Beaux-Arts*, Janvier 1861, págs. 101-14
- CLERC, L. P., *La Technique des reproductions photomécaniques*, 2 vols., París, Paul Montel, 1947.
- CLIFFORD, Charles, “Question des tirages et des épreuves”, en *La Lumière*, 18 de octubre de 1856.
- CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble through Spain*, Londres, Marion&Cia., s.a.
- COCKE, Van Deren, *One Hundred Years of Photography, History Essays in Honour of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975.
- COE, Brian y HAWORTH-BOOTH, M. A., *A Guide to Early Photographic Processes*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1983.
- COE, Brian, *Cameras: From Daguerreotypes to Instant Pictures*, Goteborg, Nordbok, 1978.
- COHEN, Yves y PESTRE, Dominique (Dir.), “Histoire des techniques”, en *Annales HSS*, 53e année, n° 4-5, 1998.
- COKE, Van Deren, *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, New Mexico University Press, 1975.
- COMÍN COMÍN, Francisco, MARTÍN ACEÑA, Pablo, MUÑOZ RUBIO, Miguel y VIDAL OLIVARES, Javier, *150 años de historia de los ferrocarriles españoles*, Madrid, Anaya/Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1998.
- CONSTANTINI, Paolo y ZANNIER, Italo, *I Dagherrotipi della Collezione Ruskin*, Alinari-Arsenale, Florence-Venice, 1986

COOK, E. T., y WEDDERBURN, A., *The Works of John Ruskin*, (39 vols.), George Allen, Londres, 1903-12.

COOPER, Harry. *The Centenary of the Royal Photographic Society of Great Britain 1853–1953: a Brief History of its Formation, Activities and Achievements*, Royal Photographic Society, 1953.

CORBOZ, André, “La ciudad desbordada” en GARCÍA ESPUCHE, Albert, *Ciudades del globo al satélite*, Madrid, Electa, 1994, págs. 219-228.

CORNOLDI, Adriano (Dir.), *Le cose degliorchittti. Dizionario del Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio ed., 2001.

CORTAMBERT, JACOBS, LOURMAND, MALTE-BRUN Y D’ABBADIE, “Informe acerca de la plancheta fotográfica de Mr. Augusto Chevallier”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, n° 3, tomo XIII, artículo 19, 1 de marzo de 1863.

CORTECERO, José María de, *Manual de fotografía y elementos de química aplicados á la fotografía: augmentado con varios metodos para hacer el algodón-pólvora y el colodion y con unos elementos de óptica*, Madrid, Librería de Rosa y Bouret, 1862.

CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco, *Clifford en España (1849-1863): Colección Martín Carrasco*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000.

CRAWFORD, Alistair, “Robert Macpherson 1814-1872, the foremost photographer in Rome”, en *Papers of the British School at Rome*, LXVII, 199, págs. 353-403.

CRINSON, Mark, *Empire Building. Orientalism & Victorian Architecture*, Londres/Nueva York, Routledge, 1996.

CRISON, Mark, *Empire building. Orientalism & Victorian Architecture*, Londres, Routledge, 1996.

CROMER, Gabriel, «L’original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du Daguerreotype», en *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie*, 3ª serie, 17, 1930, págs. 114.

CRONIN, Michael y O’CONNOR, Barbara, *Irish Tourism: Image, Culture & Identity*, Channel View Publications, Dublín, 2003, pág. 224.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond, «Discours préliminaire», en *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1751-1772, [citado por la edición de Flammarion, 1986, pág. 176].

D’HOOGE, Alain (ed.), *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe. siècle*, Bruselas, Palais des Beaux Arts, Bozar, 2004.

- DAGUERRE, J. L. *Exposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerreotipo y del diorama*. Traducida de la última edición francesa, corregida y considerablemente aumentada con notas, adiciones y aclaraciones que la ponen al alcance de todos. Con siete láminas. Por D. Joaquín Hysern y Molleras. (Doctor Juan María Pou y Camps edición), Madrid, Imprenta de D. Ignacio Boix, 1839.
- DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, París, Alphonse Giroux, 1839. (reed. La Rochelle, Rumeur des âges, 1982.)
- DAHLBERG, Laurie Virginia, *Victor Regnault and the Advance of Photography*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- DAKERS, Caroline, *The Holland Park Circle: Artists and Victorian Society*, Yale University Press, 1999.
- DALY, César, «Une Société Internationale de Photographie d'Architecture», en *Revue de l'Architecture et des travaux publics*, París, vol. XXII, 1864, págs. 254-256.
- DANBY, Miles, *Moorish style*, Londres, Phaidon, 1995.
- DANIEL, Malcolm R. y BERGDOLL, Barry, *The Photographs of Édouard Baldus*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994.
- DANIEL, Malcolm R., *The Photographic Railway Albums of Edouard-Denis Baldus*, Princeton University, 1991.
- DARBY, Michael, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, Reading, Reading University, 1974.
- DARBY, Michael, *The Islamic perspective: An Aspect of British Architecture and design in the Nineteenth Century*, Londres, 1983.
- DARDÉ MORALES, Carlos, *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, SECC/Patrimonio Nacional, 2004.
- DARRAH, William Culp, *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, Gettysburgh, 1981.
- DAVANNE, Louis-Alphonse, *La photographie, ses origines et ses applications*, [conferencia del 20 de marzo de 1879 en la Sorbonne], París, Gauthier-Villars, 1879.
- DAVIES, Heather E., *Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections*. Oxford, 1992.
- DAVIES, Helen, "John Charles Robinson's work at the South Kensington museum, part I. The creation of the collection of Italian Renaissance objects at the Museum of Ornamental Art and the South Kensington Museum, 1853-62", en *Journal of the History of Collections*, 1998, vol. 10, n° 2, págs. 169-188.
- DAVIES, Helen, "John Charles Robinson's work at the South Kensington Museum, Part II. From 1863 to 1867: consolidation

and conflict”, en *Journal of the History of Collections*, 1999, vol. 11, nº 1, págs. 95-115.

DAVIES, Helen, *The life and work of Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections of works of art*, tesis doctoral inédita, Oxford, 1999.

DAVILLIER, Charles, *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*, París, Hachette et Cie., 1874.

DE MARE', Eric Samuel, *Photography and architecture*, Nueva York, Praeger, 1961.

DECLÉTY, Lorraine, «L'Orientalisme, entre connaissance et réinterprétation de l'architecture islamique», en *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, París, INHA («Actes de colloques»), 2005, en línea, consultado el 24 de marzo de 2013. URL : <http://inha.revues.org/1255>.

DEL VAL, Miguel Alonso, “H. H. Richardson: viajando por España”, en *RA: revista de arquitectura*, nº2, págs. 10-20, 1988.

DELANOË, Jacques, *Les pionniers de la photographie*, Rennes, Terre de brume, 1996.

DELGADO SÁNCHEZ, Eva M^a. “Escrito con luz”, en GONZÁLEZ, A. J. (ed.). *Postales andaluzas: Rafael Seán y la fotografía artística (1864-1911)*, Córdoba, Obra Social y Cultural de CajaSur, 2009.

DELORME, Jean-Claude y DUBOIS, Anne-Marie, *Ateliers d'artistes á París*, París, Parigramme, 2002.

DEMBER, William N., *Visual Perception: The Nineteenth Century*, John Wiley & Son, Nueva York, 1964.

DENVIR, Bernard, *The Early Nineteenth Century - Art, Design and Society 1789-1852*, Longman, Londres, 1984.

DENVIR, Bernard, *The Late Victorians - Art, Design and Society 1852-1910*, Longman, Londres, 1986.

DERENBOURG, Hartwig, “Necrología. Louis de Clercq”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLIII, 1902, págs. 353-356.

DHOMBRES, Nicole & Jean, *Naissance d'un nouveau pouvoir: science et savants en France, 1793-1824*, París, Payot, 1989.

DÍAZ BURGOS, Juan Manuel, *Fotografía en la región de Murcia*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2003.

DIAZ GINÉS, Angel, *Manual práctico de fotografía: Conteniendo todos los adelantos en colodion húmedo, seco: retratos de fondo perdido, sobre albumina, papel encerado húmedo, seco: foto-lito-zinco-grafía ampliaciones*, Madrid, Moya y Plaza, 1864.

DÍAZ-AGUADO Y MARTÍNEZ, César, “Lucio del Valle, Laurent y los álbumes de Obras públicas”, en VV.AA., *J. Laurent. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1996, págs.49-59.

DÍAZ-AGUADO, C., “La fotografía de les obres públiques, carreteres, ponts, fars i camins de ferro (1851-1878)”, en *De París a Cadis. Calotípia i Col·lodió*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2004, págs.147-149.

DIMOND, Frances, and Taylor, Roger, *Crown & Camera - The Royal Family and Photography 1842-1910*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987

DISDERI, A., *L’Art de la Photographie*, París, 1862, págs. 290-295.

DISDÉRI, André-Adolphe-Eugène, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, París, edición del autor, 1855.

DROST, Wolfgang, “La Photosculpture entre art industriel et artisanat: la réussite de Francois Willème”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 6, n° 106, octubre, 1985, p. 113-29.

DU CAMP, Maxime, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 accompagnés d’un texte explicatif*, París, Gide et Baudry, 1852.

DUFOURNET, P., *Hector Horeau, précurseur: idées, techniques, architecture*, París, Academie d’Architecture, 1980 .

DUMAS, Alexandre, *De Paris à Cadix ou Impressions de voyage*, París, Garnier frères, 1847.

DUMONT, Marie-Jeanne, *Paris. Arabesques. Architectures et décors arabes et orientalisants*, París, Institut du Monde Arabe, 1988.

DURIER, Guy y PLACE, Jean-Michel, *Catalogues des expositions organisées par la Société française de Photographie, 1857-1876*, 2 vols., París, editions Guy Durier, 1985.

E. M. G. C., capitán, “Fotografía. Levantamiento de planos”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, n° 3, tomo XIII, artículo 21, 1 de marzo de 1863.

EASTLAKE, Elizabeth, “Photography”, en *The Quarterly Review*, vol. 101, Londres, 1857 (Reed. NEWHALL, B., *Essays and Images*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980, págs. 81-96.)

EDER, Josef Maria, *Geschichte der Photographie*, Halle, W. Knapp, 1905. (*The History of Photography*, Nueva York, Dover, 1978).

EDWARDS, Gary, *International Guide to Nineteenth-Century Photographers*, G. K. Hall, Boston, 1988

EDWARDS, Paul, *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surrealism*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (coord.), *Dos siglos de imagen de Andalucía*, Sevilla, Centro de estudios andaluces, 2006.

ELWALL, Robert, "The foe-to-graphic art'. The rise and fall of the Architectural Photographic Association", en *The Photographic Collector*, vol. 5, nº2, Bishopgate Press, Londres, págs. 142-163.

ELWALL, Robert, "James Fergusson (1808-1886): a pioneering architectural historian", en *Royal Society of Arts Journal*, 1991, págs. 393-404.

ELWALL, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography*, Londres, Royal Institute of British Architects/ Merrell, 2004.

ESCOBAR, Alfredo, "Una visita al actual Duque de Osuna", en *La Época*, 26 y 27 de octubre de 1896, pág. 1.

ESCOSURA, Patricio de la, *España artística y monumental : vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, París, Alberto Hauser, 1842-1850.

EUROPEAN SOCIETY FOR THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY, *Symposium 1981. Proceeding and Papers*, Bath, 1981.

EVANS, Joan, *A History of the Society of Antiquaries*, Oxford University Press, Londres, 1956.

Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851 -Reports by The Juries on The Subjects in the Thirty Classes into which The Exhibition was Divided, William Clowes & Sons, Londres, 1852

FABER, Monika y SCHRÖDER, Klaus Albrecht (eds.), *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, Viena, Albertina, 2003.

FABIAN, Rainer, y ADAM, Hans-Christian, *Master of Early Travel Photography*, Nueva York, Vendome Press, 1983.

FABRE, Charles, *Traité encyclopédique de Photographie*. París, Gauthier-Villars, 1889-1906, 4 vols. y 4 supls.

FANELLI, Giovanni, *L'Immagine di Pisa nell'opera di Enrico Van Lint pioniere della fotografia*, Florencia, Pagliani Polistampa, 2004.

FANELLI, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Roma, Laterza, 2009.

FARINELLI, A., "Le Romantisme et l'Espagne", en *Revue de littérature comparée*, nº 16, 1936, págs. 670-689.

FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, 1942.

FAVROD, Charles-Henri, *Etranges étrangers. Photographie et exotisme, 1850/1910*, París, Centre National de la Photographie, 1989.

FAWCETT, Trevor, "Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction", en *Art History*, vol. 9, no. 2, June 1986, págs. 185-211.

FAWCETT, Trevor, "Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century", en *Visual Resources*, vol. IV, 1987, págs. 1-23.

FAWCETT, Trevor, "Visual facts and the nineteenth-century art lecture", en *Art History*, vol. 6, n° 4, diciembre, 1983, págs. 442-60

Félix BOIX, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles en el siglo XIX*, Madrid, 1931.

FENTON, Roger, "Proposal for the Formation of a Photographical Society", en *The Chemist*, febrero de 1852.

FENTON, Roger, « The Photography in France » en *The Chemist*, febrero de 1852.

FERGUSON, James, *Archaeology of India*, Londres, Tubner&Co., 1884.

FERGUSON, James, *History of Indian and eastern Architecture*, Londres, John Murray, 1876.

FERGUSON, James, *Picturesque Illustrations of Ancient Architecture in Hindustan*, Londres, J. Hogarth, 1848.

FERNÁNDEZ HERR, Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage : 1755-1823*, París, Didier, 1974.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga, Miramar, 2004.

FERNÁNDEZ-RIVERO, Juan-Antonio, *La obra fotográfica de José Spreafico*, en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*, Girona, 2012, consultable en <http://eprints.rclis.org/18063/>.

FERRAZ MARTÍNEZ, A., "Pintar, retratar, daguerrotipar", en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 143-154.

FEYLER, Gabrielle, "Contribution a l'histoire des origines de la photographique archeologique: 1839-1880", en *Melanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 99, (2), 1987, págs. 1019-47

FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de, *Viajeros románticos por España*, Madrid, 1971.

FIGUIER, Louis, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, París, Langlois et Leclercq, 1852.

- FLEIG, Alain, *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1997.
- FLICHY, Patrice, *L'Innovation technique. Récents développements en sciences sociales*, París, La Découverte, 1995.
- FLITTER, Derek, *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- FLITTER, Derek, *Spanish Romanticism and the uses of history : ideology and the historical imagination*, Londres, Legenda, 2006.
- FLOYD, Margaret Henderson, *Henry Hobson Richardson: A Genius for Architecture*, Nueva York, Monacelli Press, 1996.
- FLUKINGER, Roy, *The Formative Decades - Photography in Great Britain 1839-1920*, University of Texas Press, Austin, 1985.
- FONTANELLA, Lee, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.
- FONTANELLA, Lee, *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Ediciones El Viso, 1996.
- FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thompson. e o proxecto fotográfico ibérico*, La Coruña, Xunta de Galicia, 1997.
- FONTANELLA, Lee, *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- Fontcuberta, Joan, "Apéndice sobre la fotografía española", en NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcena, Gustavo Gili, 1983.
- FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres, J. Murray, 1845.
- FOULCHÉ-DELBOSE, R., *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, París, H. Welter, 1896.
- FREITAG, Wolfgang M., "Early Uses of Photography in the History of Art", en *Art Journal*, Londres, 1979-80, nº 2, vol. XXXIX, págs. 117-123.
- FREUND, Giselle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- FREUND, Gisèle, *La Photographie en France au XIX^e siècle*, Christian Bourgois éditeur, París, 2011.
- FRIZOT, Michel (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París, Bordas, 1994. (*A New History of Photography*, Hagen, Könemann, 1994.)
- FRIZOT, Michel y GAUTRAND, Jean-Claude, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*. Amiens, Trois Cailloux, 1986.

FRIZOT, Michel, *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Paris, Photo Poche, Centre National de la Photographie, 1989.

FRIZOT, Michel, *Le médium des temps modernes (1880-1939)*, París, Centre National de la Photographie, 1989.

FRIZOT, Michel, y DUCROS, Françoise, *Du bon usage de la Photographie. Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1981.

GALERA ANDREU, Pedro A., *La Alhambra vivida*, Granada, La Biblioteca de la Alhambra, 2011.

GALERA ANDREU, Pedro A., *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, El Viso, 1992.

GÁMIZ, Antonio, "Paisajes urbanos vistos desde el globo: dibujos de Guesdon sobre fotografías de Clifford, 1853-55", en *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, año 9, 2004, págs. 110-117.

GARCÍA ESPUCHE, Albert (ed.), *Ciudades del globo al satélite*, Madrid, Electa, 1994.

GARCÍA MELERO, José Enrique, "La fotografía de 'academias' y la pintura", en *A distancia*, Madrid, enero 1991, págs. 45-54.

GARCÍA MERCADAL, José, *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor, 1943.

GARNIER-PELLE, A., *La photographie di XIXe à Chantilly*, París, Artlys, 2001.

GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael, *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Lévy (1888-1889)*, Diputación de Cádiz, 2002.

GARÓFANO, Rafael, *El Propagador y El Eco de la Fotografía. Publicaciones pioneras sobre fotografía en España, 1863-1864*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005.

GAUCHERAUD, H., "Boletín científico e industrial: Físico Química: Fijación de Imágenes en la Cámara Oscura", en *El Correo Nacional*, Madrid 28 de Enero 1839, nº 347, págs. 1 y 2. (Traducción del texto publicado el día 6 de Enero en la *Gazette de Francé*. "Bellas Artes: Descubrimiento Admirable", en *El Castellano. Boletín de Ciencias, Artes, y Literatura*, Madrid 3 de Febrero 1839, nº 5, págs. 39-40.

GAUCHERAUD, Hippolyte, *La Gazette de France*, 5 de enero, pág. 85.

GAUDIN, Alexis, "Imprimerie photographique", en *La Lumière*, 22 de enero de 1853, pág. 13.

GAUTIER, Théophile, *Tra los Montes*, París, Victor Magen, 1843.

GAUTIER, Théophile., «L'oeuvre de Paul Delaroche photographiée», en *L'Artiste*, 1858, pág. 153-155.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

GAYANGOS, Pascual de, "Castile and Andalusia by Lady Louisa tension. Londres, 1853", en *Revista española*, 1853, págs. 796-802.

GEOFFRAY, Stéphane, *Traité pratique pour l'emploi des papiers du commerce en photographie, nouveaux procédés améliorateurs...* Paris, Cosmos, 1855.

GERMOND DE LAVIGNE, Alfred, *Itineraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, París, Hachette, 1859.

GERNSHEIM, Helmut & Alison, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Nuevo York, Dover Publications, 1968.

GERNSHEIM, Helmut and Alison, *Queen Victoria - A Biography in Word and Picture*, Longmans, Londres, 1959

GERNSHEIM, Helmut y Alison, "Re-Discovery of The World's First Photograph", en *Photographic Journal*, vol. CXIIA, 1952, págs. 118-20 y 129.

GERNSHEIM, Helmut y Alison, *A Concise History of Photography*, Thames & Hudson, Londres, 1971.

GERNSHEIM, Helmut y Alison, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Beginning of the Modern Era*, Nueva York, McGraw-Hill, 1969.

GERNSHEIM, Helmut y Alison, *The History of Photography from the earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford University Press, Londres, 1955.

GERNSHEIM, Helmut, "Charles Clifford", en *Image*, nº 2, junio de 1960, págs. 73-77.

GERNSHEIM, Helmut, "La première photographie au monde", en *Études photographiques*, nº 3, 1997, págs. 6-25.

GERNSHEIM, Helmut, *Creative Photography - Aesthetic Trends 1839-1960*, Bonanza Books, Nueva York, 1962.

GERNSHEIM, Helmut, *Incunabula of British Photographic Literature 1839-1875*, Londres, Scholar Press, 1984.

GERNSHEIM, Helmut, *L. J. M. Daguerre. The Origins of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 1982.

- GERNSHEIM, Helmuth y Alison, *The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, Nueva York, McGraw-Hill, 1969. (Edición española, Barcelona, Omega, 1967).
- GERNSHEIM, Helmuth, *The Rise of Photography: 1850-1880. The Age of Colodion*, Londres, Thames & Hudson, 1988.
- GERNSHEIM, Irène, “Helmut Gernsheim redécouvre Nicéphore Niépce”, en *Nicéphore Niépce, une nouvelle image, a new image*. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998.
- GERNSHEIM, Alice y Helmut, *The History of Photography*, Oxford University Press, 1955.
- GERNSHEIM, Helmut y Alison, L. J. M. *Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*, Nueva York, Dover Publications, 1968.
- GERNSHEIM, Helmut, *Focus on Architecture and Sculpture, An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture*, Londres, The Fountain Press, 1955.
- GIBBS-SMITH, C. H., *The Great Exhibition of 1851. A Commemorative Album*, His Majesty's Stationery Office, Londres, 1950.
- GIMÉNEZ SERRANO, José, *Manual del artista y el viagero en Granada*, 1846.
- GIMON, Gilbert, “Humbert de Molard (1800-1874)”, en *Prestige de la Photographie*, nº 5, págs. 66-95.
- GIRARDIN, Daniel, “Fotografie, der lang Weg sur Farbe”, en *DU, die Zeitschrift der Kultur*, núm. 208, julio-agosto 2000. Versión francesa : *La photographie interférentielle de Lippmann, méthode parfaite et oubliée de reproduction des couleurs*. www.elysee.ch/articles.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, París, Hauser y Lemercier, 1842.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, París, Veith et Hauser, 1841.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845*, París, Didot et Hauser, 1846.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, París, Veith et Hauser, 1834 (vol I), 1837 (vol. II) y 1839 (vol. III).
- GLENDINNING, Nigel y MCCARTNEY, Hilary, *Spanish Art In Britain And Ireland, 1750-1920*, Londres, Tamesis Books/ Boydell & Brewer, 2011.

GLENDINNING, Nigel, *Nineteenth-Century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England*, en *The Burlington Magazine*, nº 1031, vol. CXXXI, 1989, págs. 117-126.

GOLDMAN, Paul, *Victorian Illustrated Books 1850-1870 - The Heyday of Wood-Engraving. The Robin de Beaumont Collection*, British Museum Press, Londres, 1994.

GOLDSCHMIDT, Lucien & NAEF, Weston, *The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914*, Nueva York, Grolier Club, 1980.

GOLDSCHMIDT, Lucien y NAEF, Weston J. (ed.), *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book. 1844-1914*, Nueva York, The Grolier Club, 1980.

GOLDSCHMIDT, Lucien y NAEF, Weston J., *The truthful lens. A survey of the photographically illustrated book, 1844-1914*, Nueva York, The Grilier Club, 1980.

GÓMEZ IRUELA, Antonio, "Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía", en *Paperback*, nº 6, 2008.

GONZÁLEZ, Antonio Jesús, "Joaquín Hernández de Tejada, la fotografía al servicio del orden", en *Historia: "Galería de fotógrafos cordobeses (VIII)*, *Noticias de Córdoba*, n 56, 2012, pág. 68-70.

GONZÁLEZ, Ricardo, *El Asombro en la Mirada:100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

GOW, Ian, "David Rhind, 1808-1883", en BROWN, Roderick, *The Architectural Outsiders*, Waterstone, Londres, 1984, págs. 153-71.

GRAD, Bonnie L., and Riggs, Timothy A., *Visions of City & Country - Prints and Photographs of Nineteenth-Century France*, Worcester Art Museum, Worcester, Mass., 1982.

GRAHAM, Ron y READ, Roger E., *Manual of Aerial Photography*, Londres/Boston, Focal Press, 1987.

Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations 1851 - Official Descriptive and Illustrated Catalogue, (3 vols), Spicer Brothers. William Clowes & Sons, Londres, 1851.

GRIBENSKI, J., MEYER, V. y VERNONIS, V. *Lo maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalite et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*, Rennes, PU Rennes, 2007.

GRÖNVOLD, Magnus, "Las obras y los días: La vida feliz de Egron Lundgren en España", en *Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, año V, 1953, págs. 31-46.

GUESDON, Alfred, *L'Espagne a vol d'oiseau*, París, Hauser y Delarue, ca. 1855.

GUNTHER, André y AUBENAS, Sylvie, *La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1900*, París, Bibliothèque nationale de France, 1996.

GUNTHER, André, “Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose”, en *Études photographiques*, núm. 5, noviembre 1998, págs. 5-27.

GUNTHER, André, “Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre”, en *Études photographiques*, n° 9, 2001, págs. 65-87.

GUNTHER, André, “L'inventeur inconnu. Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française”, en *Études photographiques*, n° 16, 2005, pág. 6-18.

GUNTHER, André, “La légende du cheval au galop”, en *Romantisme*, n° 105, octobre 1999, págs. 23-34.

GUNTHER, André, “La rétine du savant. La fonction heuristique de la photographie”, en *Études photographiques*, n° 7, 2000, págs. 28-48.

GUNTHER, André, “L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique”, en *Études photographiques*, n° 12, 2002, págs. 37-63.

GUNTHER, André, «*Le mystère de l'album de la Société héliographique*», en BANN, Stephen (ed.), *Art and the Early Photographic Album* (Studies in the History of Art Series), Yale University Press, 2011.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

GUTIÉRREZ, Ana, “Anexo catálogos comerciales”, en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.

HAFERKORN, Henry Ernest, *Aerial photography : bibliography of available material relating to the means, methods, experiments, and results of aerial photography*, Washington, Press of the Engineer School, 1918.

HALBEER, A., “Les nouveaux salons de M. Disderi”, en *Le Monde Illustré*, 14 de abril de 1860, pág. 254.

HAMBER, Anthony J., “*A Higher Branch of the Art*”: *Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880, Documenting the Image*, vol. 4, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996.

HAMBER, Anthony J., “The Photography of the Visual arts: 1839–1880. Part IV”, en *Visual Resources*, Vol. VI, 1993, págs. 219-241.

HAMBER, Anthony, “19th-century photographically illustrated publications and the British Library General Catalogue on CD-

ROM”, en *Computers and the History of Art*, vol. 3, pt. 2, 1993, págs. 39-58.

HAMBER, Anthony, “Use of Photography by 19th-century Historians”, en ROBERTS, Helene, *Art History through Camera Lens*, Londres, Routledge, 1995, págs. 89-121.

HAMBER, Anthony, “The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians”, *Visual Resources*, vol. Ill, 1990, págs. 135-61.

HAMMANN, Herman, *Des Arts Graphiques desnités a multiplier par l'impression*, Ginebra, Joël Cherbuliez, 1857, pág. 439.

HANNAVAY, John, “Roger Fenton and the British Museum”, en *History of Photography*, vol. 12, no. 3, 1988, págs. 193-204.

HANNAVY, John, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Londres, Routledge, 2008.

HARRIS, Enriqueta, *Velásquez and Murillo in nineteenth-century Britain. An approach through prints*, en *Journal of the Warburg Courtauld Institute*, Vol., 50, 1987, pág. 148-59.

HARVEY, Michael, “Ruskin and Photography”, en *Oxford Art Journal*, vol. 7, n° 2, 1984, págs. 25-33.

HAWORTH-BOOT, Mark, *La photographie britannique des origines au pictorialisme*, París, Centre National de la Photographie, 1988.

HAWORTH-BOOTH, Mark (ed.), *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*, Londres, Victoria & Albert Museum/Aperture, 1984.

HAWORTH-BOOTH, Mark y MCCAULEY, Anne, *The museum & the photograph: collecting photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*, Londres, Victoria and Albert Museum, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1998.

HAWORTH-BOOTH, Mark, “A Connoisseur of the Art of Photography in the 1850s: The Rev. C. H. Townsend”, en WALCH, Peter y BARROW, Thomas, *Perspectives on Photography - Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, págs. 33-66.

HAWORTH-BOOTH, Mark, “Henry Cole as Photographer”, en *The V&A Album*, otoño, 1988, págs. 38-45.

HEDTMANN, Sophie y PONCET, Philippe, *William Henry Fox Talbot*, París, Les Éditions de l'Amateur, 2003.

HEIDE, Claudia, “The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication”, en *Art in Translation*, 2010, vol. 2, n° 2, págs. 201-222.

HEILBRUN, Françoise y NÉAGU, Philippe, *Charles Nègre, photographe*, Musée Réattu, Arlés, 1980.

HEILBRUN, Françoise, *Paysages et nature*, París, Musée d'Orsay/5 Continents, 2004.

HEILBRUN, Françoise, y PANTAZZI, Michael, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, París, Éditions du Regard, 1997.

HENARES CUELLAR, Ignacio L. y CALATRAVA, Juan A., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982.

HENARES, Ignacio y CAPARRÓS, Lola (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Universidad de Granada, 2008.

HERMANGE, Emmanuel, "La Lumière et l'invention de la critique photographique, 1851-1860", en *Etudes photographiques*, n° 1, 1996, págs. 89-108.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, "Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico español", en *Complutum*, n°9, 1998, págs. 231-253.

HERNÁNDEZ LATAS, J. A. y BECHETTI, Piero, *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección Bernardino Montañés*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Academia de España en Roma, Instituto Cervantes, 1997.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Zaragoza, Col. Mariano de Pano, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2002.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio: "Correspondencia entre los hnos. Madrazo y el pintor zaragozano Bernardino Montañés", en *Goya*, marzo-abril 1994, págs. 270 a 281.

HERNÁNDEZ, J. A. . GUIRAL, C. y MOSTALAC, A., *Album de Pompeya de Bernardino Montañés, 1849*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Ibercaja, 1999.

HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

HERON, Liz, y WILLIAMS, Val (ed.), *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, Durham, Duke UP, 1996.

HERRERA NAVARRO, Javier, "Fotografía y pintura en el siglo XIX", en *Goya*, n° 131, marzo-abril de 1976.

HERSCHMAN, Joel A., and Clark, William W., *Un voyage héliographique de faire - The Mission of 1851: The First Photographic Survey of Historical Monuments in France*, Godwin-Ternbach Museum, Queens College, NY, 1981.

HOREAU, Hector, *Panorama d'Égypte et de Nubie : avec un portr. de Méhémet-Ali et un texte orné de vignettes*, París, edición del autor, 1841.

HOWARTH, David, *The invention of Spain. Cultural relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2007.

HUGHES, Jabez, "Photography as an Industrial Occupation for Women", en *The Photographic News*, 9 de mayo, 1873.

HUGUET CHANZÁ, J., *Benito Monfort y Pascual Pérez, dos valencianos pioneros de la fotografía*, Valencia, Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía, 1997.

HUNGERFORD, Constance Cain, "Charles Marville, Popular Illustrator: The Origins of a Photographic Sensibility", en *History of Photography*, vol. 9 no. 3, 1985, págs. 227-246.

HÜTTINGER, Eduard (Dir.), *Cose L'Artista. Del Rinascimento ad oggi*, Turin, Bollati Boringhieri ed., 1992.

ISLER-DE JONG, Ariane, "The Origins of Colour Photography Scientific, Technical and Artistic Interactions", en *History of Photography*, vol. 18, nº 2, 1994, págs. 111-19.

IVINS Jr., W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

J. M. de P., "Química aplicada. Invención del Daguerrotipo", en *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia*, n 233, Tomo 6, 20 de diciembre, págs. 378-340.

J. M. de P., "Química aplicada. Invención del Daguerrotipo", en *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia*, n 233, Tomo 6, 20 de diciembre, págs. 378-340.

JACOBSON, Ken, *Étude d'après nature. 19th Century Photographs in Relation to Art*, Londres, Petches Bridge, 1996.

JACOBSON, Ken, *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, Londres, Quaritch, 2007.

JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

JAMMES, André y Marie-Thérèse, *En Egypte au temps de Flaubert: les premiers photographes, 1839-1860*, París, Kodak Pathé, 1976.

JAMMES, Andre, *De Niépce à Stieglitz. La photographie en taille douce*. Musée de l'Elysée, Lausana, 1982.

JAMMES, Andre, *William H. Fox Talbot - Inventor of the Negative-Positive Process*, Nueva York, Collier Books, 1973.

JAMMES, Isabelle, "Blanquart-Evrard y los orígenes de la edición fotográfica en Francia", en *Archivos de la Fotografía*, vol. II, num. 2, otoño-invierno 1996.

- JAMMES, Isabelle, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*, Ginebra, Droz, 1981.
- JANIN, Jules, "Le Daguerreotype", en *L'Artiste*, 2ª serie, tomo 2, 1839, pág. 147.
- JANIN, Jules, "Variedades. El daguerrotipo", en *La Gaceta de Madrid*, 22 de febrero de 1839, págs. 3-4.
- JANIN, Jules, "*Variedades: El Daguerotipo*", artículo de traducido de *L'Artiste*, en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 22 de Febrero de 1839, nº 1560, págs. 3 y 4
- JANIN, Jules, *L'Artiste*, 1839, citado por Sharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza editorial, 1994, pág. 29.
- JANIS, Eugenia Parry y SARTRE, Josiane, *Henry Le Secq Photographe de 1850 a 1860*, París, Flammarion, 1986.
- JANIS, Eugenia Parry, "Demolition Picturesque: Photographs of Paris in 1852 and 1853 by Henri Le Secq", en WALCH, Peter y BARROW, Thomas, *Perspectives on Photography - Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, págs. 33-66.
- JANIS, Eugenia Parry, "Photography, in The Second Empire 1852-1870", en *Art in France under Napoleon III*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1978, págs. 401-33.
- JANIS, Eugenia Parry, "The Man on the Tower of Notre Dame: New light on Henri Le Secq", en *Image*, vol. 19, no. 4, December, 1976, págs. 13-25.
- JANIS, Eugenia Parry, *The Photography of Gustave Le Gray*, Chicago, Chicago University Press, 1987
- JAY, Paul, y FRIZOT, Michel, *Nicephore Niepce*, París, Centre National de la Photographie, 1983.
- JOHNSON, Geraldine A., *Sulpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge Univeristy Press, 1998.
- JOHNSON, William S., *Nineteenth-Century Photography - An Annotated Bibliography 1839-1879*, Londres, Mansell Publishing Ltd., 1990.
- JONES, Owen y GOURY, Jules, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones...with a complete translation of the Arabic inscriptions and an historical notice of the kings of Granada from the conquest of that city by the Arabs to the expulsion of the Moors, by Mr. Pasqual de Gayangos*, Londres, Owen Jones, 1842 – 1845, 2 volúmenes.
- JONES, Owen, *El patio Alhambra en el Crystal Palace*, en edición de Juan CALATRAVA y José TITO ROJO, Madrid, Adaba, 2010.

JURETSCHKE, Hans, *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid, Ateneo, 1954.

JUSSIM, Estelle, *Visual Communication and the Graphic Arts - Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, Nueva York, R. R. Bowker, 1974.

JUSSIM, Estelle, y LINDQUIST-COCK, Elizabeth, *Landscape as Photograph*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1985.

JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, pág. 13.

KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J. -J. Grandville, Gustave Doré*, Ginebra, Droz, 2005.

KEELER, Nancy, "Hippolyte Bayard aux origines de la photographique et de la ville moderne", en *La Recherche Photographique*, mayo 1987, págs. 6-17.

KEHRER, Hugo, *Alemania en España. Influjo y contactos a través de los siglos*, Madrid, Aguilar, 1966.

KEIM, Jean, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Oikos Tau, 1971.

KEMP, Martin, *La ciencia en el arte*, Madrid, Akal, 2000.

KHEMIR, Mounira, "L'Orientalisme photographique", en *L'Orientalisme. L'Orient des photographies au XIXe siècle*, París, Centre National de la Photographie, Institut du Monde Arabe, 1994.

KING, S. Carl, "El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista", en *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, n. 1, 2000.

KINGSLAKE, Rudolph, *A History of the Photographic Lens*, Boston, Academic Press, 1989.

KOSSOY, Boris, *Hercules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia em Brasil*, 2ª ed. rev. y aum., São Paulo, Duas Cidades, 1980.

KRAUSS, R., "Photographs as early scientific book illustrations", en *History of Photography*, vol. 2, 1978, págs. 291-314.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra 1982.

KURTZ, Gerardo y ORTEGA, Isabel (coords.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, El Viso, 1989.

KURTZ, Gerardo, "Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España. 1839-1846", en *Archivos de la Fotografía*, Vol. 2, N.º. 1, 1996, págs. 9-88.

LABARTE, Jules, *L'Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, París, A. Morel, 1872-1875.

LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, París, P. Didot L'Aine, 1811.

LABORDE, León de, “Rapports du jury central sur les produits de l’agriculture et de l’industrie exposés”, en *La Lumière*, nº 3, 23 de febrero de 1851, págs. 9-10 y nº 4, 2 de marzo, págs. 14-15.

LABORDE, León de, *Itinéraire descriptif de L’Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l’administration et de l’industrie de ce royaume*, París, H. Nicolle et Lenormant, 1808.

LABRUSSE, Rémi, “Pasión por la exactitud. Primeros estudios de los monumentos del islam en el siglo XIX”, en CALATRAVA, Juan (Coord.), Owen Jones y la Alhambra, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011, págs. 103-132.

LACAN, Ernest, “Album Photographie de M. le Vicomte de Dax”, en *La Lumière*, 20 de mayo de 1855, pág. 1.

LACAN, Ernest, « le nouveau Louvre et la Photographie », en *La Lumière*, 15 de marzo de 1856, págs. 43-44.

LACAN, Ernest, « Publication photographique de M. Blanquart-Evrard », en *La Lumière*, 30 de marzo de 1853, pág. 49.

LACAN, Ernest, *Esquisses Photographiques a propos de l’Exposition universelle et de la guerre d’Orient*, París, Grassart y A. Gaudin et frère, 1856.

LACAN, Ernst, “De la influence de la héliographie sur les beaux-Arts”, en *La Lumière*, 9 de febrero de 1851, págs. 2-3.

LACAN, Ernst, “Exposition photographique de Bruselles”, en *La Lumière*, 6 de diciembre de 1856.

LACAN, Ernst, “L’Exposition photographique á Bruselles”, en *La Lumière*, 18 de octubre de 1856.

LACAN, Ernst, “Voyage en espagne. Album de M. Clifford”, en *La Lumière*, 12 de julio de 1856.

LACAN, Ernst, *Esquisses Photographiques a propos de l’Exposition universelle et de la guerre d’Orient*, París, Grassart y A. Gaudin et frère, 1856, págs. 23-25.

LACRETELLE, Henri de, “Albums photographiques”, en *La Lumière*, 12 de febrero de 1853, págs. 25-26.

LAFONT-COUTURIER, Hélène, « La maison Goupil ou la notion d’oeuvre originale remise en question », en *Revue de l’Art*, 1996, vol. 112, págs. 59-69.

LAMÉ, Mr. “Sobre la marcha que debe seguirse para descubrir el principio único verdaderamente universal de la naturaleza física”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, nº 6, Tomo XIII, artículo 44, 1 de junio de 1863.

LANGNER, Johannes, “La vue par dessous le pont fonctions d’un motif piranésien dans l’art français de la seconde moitié du XVIIIe.

Siècle”, en VV. AA., *Piranèse et les français*, Roma, edizioni dell’Elefante, 1976, págs. 293-302.

LASSAM, Robert E. y GRAY, Michael, *The Romantic Era. La Calotipia in Italia, 1845-1860*, Florencia, Museo di Storia della Fotografia, Fratelli Alinari, 1988.

LASSAM, Robert, *Fox Talbot - Photographer*, Compton Press, Tisbury, 1979.

LATOUR, Antoine de, *Voyage de S. F., R. Monseigneur le duc de Montpensier a Tunis en Egypte, en Turquie et en Grece*, París, 1847.

LATREILLE, Edouard de, traducción de Vicente Guimerá, *Nuevo manual simplificado de fotografía sobre placa, cristal y papel, albumina y colodion seguido de un tratadito sobre los instrumentos de óptica aplicados a la fotografía, de la verdadera teoría del estereóscopo, y de fórmulas y datos recientes*, Madrid, C. Bailly-Bailliere, 1861.

LAUSSEDAT, Aimé, “Informe sobre una memoria acerca del uso de la fotografía en el levantamiento de planos, y especialmente en los reconocimientos militares”, en *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, TOMO XI, n.º 9, artículo 67, 1861.

LE GALL, Guillaume, “Photographie d’architecture et autorité académique : L’exemple d’Alfred Nicolas Normand, Pensionnaire à la ville Médicis », en VV. AA., *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*, Mondadori, Milán, 2003.

LE GRAY, Gustave, *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, Paris, Lerebours et Secretan, 1851.

LE GRAY, Gustave, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide et sur verre au collodion, à l’albumine*. Paris, Lerebours et Secretan, 1852,

LE MEE, Isabelle-Cécile, *Collard et son atelier central de photographie. Catalogue des œuvres conservées dans les Bibliothèques Publiques Parisiennes*, tesina de licenciatura, Université Paris X-Nanterre, 1989.

LE NEVE-FOSTER, David Oliver, “Peter Le Neve-Foster and photography “, en *Royal Society of Arts Journal*, vol. CXLII, n.º. 5454, noviembre, 1994.

LE PELLEY FONTENY, Monique, *Adolphe et Georges Giraudon, une bibliothèque photographique (1877- 1953)*, Archives départementales du Cher/Somogy Editions d’Art, París, 2005.

LECUYER, Raymond, *Histoire de la Photographie*, París, Baschet & Cie, 1945.

LEFEBVRE, Bernard, *A. Niépce de Saint-Victor et la table servie*, Ruán, Association Recherche et Documentation Photographiques, 1984.

- LEGRAY, Gustave, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide . sur verre au collodion, à l'albumine*, Lerebours et Suretan, París, 1854, pág. 141.
- LEMAGNY, Jean Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, París, Nathan, 1992.
- LEMAGNY, Jean Claude, y ROUILLE, André (eds.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988.
- LEÓN, Eduardo de, *El daguerrotipo: manual para aprender por sí solo tan precioso arte y manejar los aparatos necesarios. .*, Madrid, 1846.
- LEREBOURS, Noël-Marie Paymal y SECRÉTAN, G., *Traité de photographie*, París, Lerebours et Secrétan, 1846 (5ª ed.).
- LEREBOURS, Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*, París, Rittner et Goupil/Lerebours / H. Bossange, 1840-1843.
- LÉREBOUS, J. -M. -L., “Plaque, papier ou Verre?”, en *La Lumière*, 1 de mayo de 1852.
- LEROY, Marie-Noëlle, “Le monument photographique des frères Bisson”, en *Études photographiques*, n°2, 1997, en línea consultable en URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index128.html>.
- LEWIS, J. y SMITH, Edwin, *The graphic reproduction and photography of works of art*, Londres, W. S. Cowell, 1969.
- LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988.
- LITVAK, Lily, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1998.
- LLEÓ, Vicente *La Sevilla de los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.
- LLOYD, Valerie, *Roger Fenton, Photographer of the 1850's*, Londres, South Bank Board, 1988.
- LO DUCA, Bayard. París, Prisma, 1943.
- LÓPEZ BERISO, Marta, *José Martínez Sánchez, photographe des travaux publics*, memoria de licenciatura, París IV, 1991.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *150 años de fotografía en España*, Madrid, Lunwerk, 1999.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Charles Clifford, Vistas del Canal de Isabel II*, Madrid, Canal de Isabel II, 1988.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Lunwerk, Barcelona, 1997.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Lunwerk, Barcelona, 1989.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Lunwerk, Barcelona, 1989.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerk, 1982.

LORENT, Jakob A., *Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg. Photographisch mit erläuterndem*, Mannheim, Högrefe, 3 volúmenes, 1866 – 1869.

LORENT, Jakob A., *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie. Photographische skizzen*, P. von Zabern, 1861.

LORENT, Jakob A., *Wimpfen am Neckar, geschichtlich und topographisch dargestellt von Dr. A. von Lorent*, Stuttgart, 1870.

LOTHROP, Eaton S., *A Century of Cameras from the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*, Nueva York, Morgan & Morgan, 1973.

LUXENBERG, Alisa, “Creating Desastres: Andrieu’s photographs pf urban ruins in Paris of 1871”, en *Art Bulletin*, vol. 80, n° 1, 1998, págs. 113-138.

LYONS, Claire, PAPADOPOULOS, John y STEWART, Lindsey, *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

MACAULEY, Anne, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, 1994.

MACCAULEY, Anne “Arago, l’invention de la photographie et le politique”, en *Etudes photographiques*, n° 2, 1997, págs. 6-43.

MACDONALD, Gus, *Camera. Victorian Eyewitness*, Nueva York, The Wiking Press, 1979.

MADRAZO, Federico de, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 2 vols., 1994.

MAGÍN BONET Y BONFILL, Eduardo Rodríguez, *De la constitución o formación del individuo o de la especie en Química. Discurso de Recepción y Contestación a un nuevo Académico*, Madrid, real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, leído el 1 de enero de 1868.

MAGNIEN, Édouard, *Excursions en Espagne*, París, Lebrasseur editeur, 3 vols., 1836.

MARBOT, Bernard y NAEF, Weston J., *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle: 180 chefs-d'oeuvre du departement des Estampes et de la Photographie*, París, Bibliothèque nationale, 1980.

MARBOT, Bernard, *Invention du XIXe siècle - Expression et Technique - La Photographie-Collection de la Société française de Photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1976.

MARÈS, Paul y VIGINEIX, Guillaume, *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares*, Paris, G. Masson, 1880.

MARGIOTTA, Anita, "A Series of Photographs illustrative of the Archaeology of Rome: l'indagine fotografica di John Henry Parker" en *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, Roma, Multigrafica Editrice, 1978, págs. 127-130.

MARIEN, Mary Warner, *Photography. A cultural History*, Nueva Jersey, Pearson, 2002.

MARIETTE, Auguste, *Le Serapeum de Memphis*. ouvrage dédié à S. F., I. Mr le prince Napoléon et publié sous les auspices de S. E. M. Achille Fould Ministre d'Etat, Paris, Gide éditeur, 1857-1866.

MARIGNIER, Jean-Louis, "La Photographie imprimée", en *La Photographie et le Livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003.

MARIGNIER, Jean-Louis, "Le procédé de Niépce dans les procédés photomécaniques", en *Nicéphore Niépce, une nouvelle image*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998.

MARIGNIER, Jean-Louis, *Niépce. L'invention de la photographie*, Paris, Belin, 1999.

MARSHALL, rev. F. A. S., *Photography: the Importance of the Applications in preserving pictorial records of the National Monuments of History of Art, with an appendix containing a practical description of the talbotype process, as adopted and practiced by the author during last seven years*, Londres, Herinf&Remington, 1855.

MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Isaac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987.

MARTÍNEZ UTEZA, María del Carmen, *Ciencia y milicia en el siglo XIX en España: el general Ibáñez de Ibero*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional, 1995.

MAYER, Ernest y Louis PIERSON, Louis, *La Photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, Hachette, 1862.

MAYNARD, Frederick W., *Descriptive notice of the drawings and publications of the Arundel Society from 1869-1873 inclusive. (Being a continuation of Twenty Years of the Arundel Society) Illustrated by photographs of all the publications, arranged in the order of their issue*, Londres, Nichols & Sons, 1873.

McGILL, LL. D. y LEEDS, SC., "Obituary. Gladius Galen Wheelhouse F. C. S. ", en *The British Medical Journal*, 17 de abril de 1909, págs. 983-986.

MCKENZIE, Ray, "The Cradle and Grave of Empires: Robert MacPherson and The Photography of Nineteenth Century Rome", en *Photographic Collector*, vol. 4, nº 2, otoño, 1983, págs. 215-34.

MELLEN, George Egbert, *Panoramic Photography. Or, How to Make Two Or More Adjoining Negatives and Print All on One Sheet of Paper Without Showing the Joining Line*, Nueva York, Mellen Mfg. & Publishing Company, 1897.

MIRAGLIA, Marina, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milán, Granco Angeli, 2012.

MIRAGLIA, Marina, y ZANNIER, Italo, *Fotografia pittorica 1889/1911*, Milán/Florenia, Electa/Alinari, 1979.

MITCHELL, David, *Viajeros por España: de Borrow a Heminway*, Madrid, 1989.

MOLITOR, Joseph W., *Architectural Photography*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1976.

MONDENARD, Ann de, *Photographier l'architecture, 1851-1920*, París, Musée National des Monuments Français, 1994.

MONDENARD, Anne de (Coord.), *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*, París, Editions du patrimoine, 2002.

MONDENARD, Anne de y PAGNEUX, Marc, *Modernisme ou Modernité*, París, Actes du Sud, 2012.

MONDENARD, Anne de, « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », en *Etudes photographiques*, nº 8, 2000, págs. 22-43.

MONDENARD, Anne de, « La Mission héliographique : mythe et histoire », en *Études photographiques*, 2 de mayo de 1997, consultable en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index127.html>.

MONLAU, Pedro Felipe de, "Ciencias Físicas. Noticia Sobre el Daguerrotipo", en *Museo de Familias*, Barcelona, 17 Junio 1839, págs. 465-47.

MONLAU, Pedro Felipe, *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías o Madrid en la mano*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1850, pág. 19.

MONTOTO Y VIGIL, Manuel, *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo ó sea guía general de Sevilla*, C. Santigosa, Sevilla, 1851, pág. 64.

MORALES, Alfredo, NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del renacimiento en España.1488-1599*, Madrid, Manuales de Arte, Cátedra, 2009 (5ª ed.).

MORAND, Sylvain (Dir.), *Olympe Aguado, photographe*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 1997.

MORENO ALONSO, Manuel, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.

MR. GAUTIER, “Sobre algunas aplicaciones recientes de la fotografía a la Astronomía”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo VIII, nº6, artículo 49, 1 de junio de 1858.

MR. ROSCOE, “Sobre la medida de la acción química de la luz”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo VII, nº5, artículo 47, 1 de mayo de 1857.

MULET, María José, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*, Madrid, Lunwerg, 2001.

NADAR, Félix, *A terre et en l'air.. Mémoires du “Géant”, avec une introduction par M. Babinet..*, París, E. Dentu, 1864.

NADAR, Félix, *Les Ballons en 1870, ce qu'on aurait pu faire, ce qu'on a fait*, París, E. Chatelain, 1870.

NADAR, Félix, *Quand j'étais photographe*, París, E. Flammarion, 1898.

NADEAU, Luis, *Encyclopedia of Printing, Photographic, and Photomechanical Processes*, (2 vols), Fredericton, New Brunswick, 1989-90

NAEF, Weston J., y WOOD, James N., *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. Buffalo/Nueva York, Albright-Knox Art Gallery, The Metropolitan Museum of Art, 1975.

NARANJO, Joan, *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunwerg, 2000.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español. Historia y crítica*, Madrid, Cátedra, 1982.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española, 1808-1914*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

NÉAGU, Phillipe y A. CAYLA, *Alfred Normand: Calotypes 1851-52: Photographies d'Italie, de Grece, et de Constantinople*, Gorle, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1978.

NERDINGER, Winfried (ed.), *Photographie für Architekten*, Múnich, Architekturmuseum, 2011.

NEWHALL, B. *Photography and the Book*, Boston, Trustees of the Public Library of the City of Boston, 1983.

NEWHALL, Beaumont, (ed.), *Photography: Essays & Images*, Seeker & Warburg, Londres, 1980

NEWHALL, Beaumont, "Photography as a branch of Art History", en *College Art Journal* 1, no. 4, 1942, págs. 86-90.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

NEWHALL, Beaumont, *Latent Image. The Discovery of Photography*, Nueva York, Doubleday, 1967.

NEWHALL, Beaumont, *The Daguerreotype in America*, Nueva York, Duell, Sloan & Pearce, 1961.

NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964. [Trad. cast. : *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983].

NIEPCE DE SAINT VICTOR, "Imágenes del sol y la luna, obtenidas sobre vidrio por medio de la fotografía", en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo I, artículo 102, 1 de enero de 1850.

NIÉPCE, Isidore, *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype*. París, Astier, 1841. (Reed. : *Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux*. París, Jean-Michel Place, 1987).

NIÉPCE, Joseph Nicéphore, *Correspondances 1825-1829*, (ed. Pierre G. Harmant), Rouen, 1974.

NIÉPCE, Nicéphore, *Correspondance et papiers*, en BONNET, Manuel et MARIGNIER, Jean-Louis, (Eds.) 2 vols. Saint-Loup-de-Varennes, Maison Nicéphore Niépce, 2003.

NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, *La luz, símbolo y sistema visual: (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Cátedra, 1978.

NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Farnham, Ashgate, 2013.

NILSEN, Micheline, *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*, Visual Culture in Early Modernity Series, Londres, Ashgate Publishing, 2011.

NOCHLIN, Linda, "El medio urbano: la ciudad como actitud y punto de vista", en *El Realismo*, Madrid, Alianza editorial, 1991.

- O'BRIEN, Maureen y BERGSTEIN, Mary, *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
- O'CONNELL, Lauren M., « Viollet-le-Duc on drawing, Photography and the 2Space Outside the frame », en *History of Photography*, vol. 22, nº 2, 1998, págs. 139-146.
- OCHSNER, Jeffrey Karl, *H.H. Richardson: Complete Architectural Works*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982.
- O'GORMAN, James F., *Three American Architects: Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de pintores españoles del siglo XIX*, Madrid, Ramón Moreno, 1868.
- OSTROFF, Eugene, "Photography and Photogravure: History of Photomechanical Reproduction", en *Journal of Photographic Science*, vol. 17, 1969, págs. 101-15.
- OULEBSIR, Nabila y VOLAIT, Mercedes (eds.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, París, CNRS-Picard, 2009.
- PALMQUIST, Peter E. (ed), *Camera Friends & Kodak Girls I: 60 Selections by and about Women in Photography, 1840-1930*, Nueva York, Midmarch Art Press, 1989.
- PARCERISA, Francisco Javier, *Recuerdos y Bellezas de España, Madrid*, Barcelona, Luis Tasso, 1839-1855.
- PARDO, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.
- PARE, Richard (ed.), *Photography and architecture, 1839-1939*, Montreal, Centre canadien d'architecture, 1982.
- PARKER, John Henry, *A Catalogue of a series of photographs illustrative of the Archaeology of Rome*, Oxford, for private circulation, 1867.
- PARRY JANIS, Eugenia y SARTRE, Josiane, *Henri Le Secq: Photographer from 1850 to 1860. Catalogue Raisonné of the Collection of the Bibliothèque Des Arts Décoratifs (Paris)*, Boston, Museum of Fine Arts, 1986.
- PASSAFIUME, Tania, "Le positif direct de Bayard reconstitué", en *Études photographiques*, nº 12, 2002, págs. 98-109.
- PATÉ, Jean Pierre Édouard, *Application de la photographie a la topographie militaire. Notice sur la planchette photographique de M. Ate Chevallier*, París, Librairie militaire, 1862.
- PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973.

PELLERIN, D., *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, París, Bibliothèque Nationale, 1996.

PELTRE, Christine, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*, París, Éditions Gallimard, 1995.

PERCY, Sholto, *An Illustrated Weekly Journal for Iron and Steel Manufacturers, Metallurgists, Mine Proprietors, Engineers, Shipbuilders, Scientists, Capitalists.* ., Volumen 60, Londres, Knight and Lacey, 1854, pág. 597.

PERCY, Sholto, *An Illustrated Weekly Journal for Iron and Steel Manufacturers, Metallurgists, Mine Proprietors, Engineers, Shipbuilders, Scientists, Capitalists.* ., Volumen 60, Londres, Knight and Lacey, 1854.

PÉREZ GALLARDO, Helena y SOUGEZ, Marie-Loup, “La evolución técnica”, en *Manual de Historia general de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 677-716.

PÉREZ GALLARDO, Helena y SOUGEZ, Marie-Loup, *Diccionario de Historia de la Fotografía*, 2º edición corregida y aumentada, Madrid, Cátedra, 2009.

PÉREZ GALLARDO, Helena, “La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía”, en *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, págs. 259-276 y anexo pág. 208-209.

PÉREZ GALLARDO, Helena, “La fotografía comercial y el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, nº 38, Madrid, 2002, págs. 129-148.

PÉREZ GALLARDO, Helena, “Las fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional”, en *Reales Sitios*, Madrid, Nº 191, 2012, págs. 68-76.

PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

PÉREZ, Nissan, *Focus East. Photography in the near East, 1839-1885*, Nueva York, Abrams, 1988.

PERROT Georges, “Eugène Piot”, en *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1894, vol. 1, nº 1, págs. 7-23.

PETERICH, Gerda, « Louis Désiré Blanquart-Evrard. Gutenberg of Photography », en *Image*, nº 6, 1957, págs. 80-87 y JAMMESD, Isabelle, *Albums photographiques édités par Blanquart-Evrard*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1978.

PETERS, Ursula, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900*, Colonia, Du Mont, 1979.

PETERSON, C., *Camera Work: Process and Image*, Minneapolis, Institute of Arts, 1985.

- PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, Alianza, 1982.
- Photographier l'architecture. Collection du Musée des Monuments Français*, París, 1994.
- PHYSICK, John Frederick, *Photography and the South Kensington Museum, Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1975.
- PHYSICK, John, *The Victoria & Albert Museum - The history of its building, Victoria & Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1982.
- PHYSICK, John, *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*, Londres, 1982.
- PICATOSTE Y RODRÍGUEZ, Felipe, *Manual de fotografía*, Madrid, Dir. y Administración, 1882.
- PIÑAR SAMOS, Javier y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, «Clifford y los álbumes de la Academia», en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 98 y 99, primer y segundo semestre de 2004, págs. 9-52.
- PIÑAR, Javier, “Catálogo”, en *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940*, Granada, Junta de Andalucía/TF editores, 2003.
- PINSON, Stephen C., *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- PINSON, Stephen, “Daguerre, expérimentateur du visuel”, en *Etudes photographiques*, n° 13, julio 2003, págs. 110-135.
- PIOT, Charlotte, “Eugene Piot (1812- 1890), publiciste et éditeur”, en *Histoire de L'Art*, n° 47 (Noviembre), 200, págs. 3-17.
- PIRANI, Federica, “Amis et rivaux. Ippolito Caffi et Giacomo Caneva entre peinture et photographie”, en *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*, Mondadori, Milán, 2003.
- PLA VIVAS, Vicente, *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- POHLMANN, Ulrich, “La otra naturaleza o los arsenales de la memoria: la fotografía como ayuda para el estudio, 1850-1900”, en *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, KOSINSKY, Dorothy (ed), Bilbao, Museo Guggenheim, 2000, págs. 46-61.
- POINTONNIÉE, Georges, *Histoire de la Découverte de la Photographie*, Publications Photographiques Paul Montel, Paris, 1925, capítulo VIII, págs. 52-56.
- POITTEVIN, Alphonse, *Traité de l'Impression photographique sans sels d'argent contenant l'histoire, la théorie et la pratique des méthodes et procédés*

de l'impression au charbon, de l'héliolastie, de la photolithographie, des la gravure photochimique, etc..., avec une introduction de E. Lacan, París, Leiber, 1862.

POIVERT, Michel y TROUFLEAU, Carole, *L'utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, París, Le Point du Jour éd., 2004.

POIVERT, Michel, «Le sacrifice du présent», en *Etudes photographiques*, no. 8, november 2000, París: Société française de photographie.

POIVERT, Michel, *Hippolyte Bayard*, París, Nathan, Photo Poche, 2001.

POIVERT, Michel, *Le Pictorialisme en France*, París, Höebeke, 1992.

PONCE, Daniel, “La intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo XIX”, en *Ojos crueles*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, n° 1, octubre de 2004.

PONCET, Sébastien, “The legacy of Henri Victor Regnault in the Arts and in the Sciences”, en *International Journal of Art and Sciences*, vol. 4, 13, 2011, págs. 377-400.

POTONNIÉE, Georges, *Cent ans de photographies 1839-1939*, París, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1940.

POTONNIÉE, Georges, *Daguerre, peintre et décorateur*, París, Paul Montel, 1935 (reed. POTONNIÉE, G., *Histoire...* que contiene la reedición de las dos obras de Potonniée, París, Jean-Michel Place, 1989).

POTONNIÉE, Georges, *Histoire de la découverte de la Photographie*. París, Paul Montel, 1926. (reed., París, Jean-Michel Place, 1989).

POU Y CAMPS, JUAN MARÍA, *Contrapeso que las Ciencias, y señaladamente la Química, ejercen con sus pasmosos adelantos sobre los males que afligen a la Humanidad. Discurso de Recepción y Contestación a un nuevo Académico*, leído el 27 de junio de 1852.

PRADERA, Alejandro, *El libro de la fotografía*, Madrid, Alianza editorial, 1997.

PRAZ, Mario, *La casa de la vida*, Valencia, Ed. Alfons el Magnánim, 1995.

PRICE, William Lake, *A Manual of Photographic Manipulation Treating of the Practice of the Art and its Various Applications to Nature*, London, John Churchill and Sons, 1863.

PRIETO GONZÁLEZ, Juan Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos*, Madrid, CSIC, 2004,.

PRIETO, González, José María, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid*, Madrid, CSIC, 2004.

- PRITCHARD, Baden H., *The Photographic Studios of Europe (The Literature of Photography)*, Nueva York, Arno Press., 1993.
- PRITCHARD, Michael (ed.), *Technology and Art - The Birth and Early Years of Photography*, Royal Photographic Society Historical Group, Bath, 1990
- PRITCHARD, Michael, *A Directory of London Photographers 1841-1908*, PhotoResearch, Watford, 1994.
- PRODGER, Phillip, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Nueva York, Oxford University Press/Stamford University, 2003.
- PTACEK, Robin, “Bisson freres: Two pioneers of Photography”, tesis doctoral, Santa Barbara, University of California, 1989.
- QUETTIER, Philippe, *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892. Dessins, Peintures, Photographies de Musée de Langres*, 2000 y VV. AA., *Miroirs d'argent : Daguerreotypes de Girault de Prangey*, 2009.
- QUETTIER, Philippe, *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892. Dessins, Peintures, Photographies de Musée de Langres*, 2000.
- QUIRÓS LINARES, Francisco, *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*, Valladolid, Ámbito ediciones, 1994.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*, Madrid, Aguado, 1860.
- RAQUEJO, Tonia, *El palacio encantado*, Madrid, Alianza, 1990.
- REAULX, Dominique de (Dir.), *Le Daguerreotype français. Un objet photographique*, París, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2003.
- REBOK, Sandra, “España en la lente de los viajeros científicos alemanes durante el siglo XIX”, en *LLUL*, vol. 32, 2009, págs. 135-152.
- RECHT, Roland, *La lettre de Humboldt*, París, Christian Bourgois, 1989.
- RECKS, Robert, *Who's who in ballooning*, consultable en <http://www.ballooninghistory.com/whoswho/>
- REILLY, James M., *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*, Rochester, Eastman Kodak Company, 1986.
- REILLY, James M., *The Albumen & Salt Paper Book -The History and Practice of Photographic Printing 1840-1895*, Rochester, Light Impressions Corp., 1980.
- RENARD, F. A., “Société héliographique seance du 7 de mars 1851”, en *La Lumière*, 10 de marzo de 1851, pág. 21.

RENARD, F. A., « But du Journal la Lumière », en *La Lumière. Journal non politique hebdomaire. Des Beaux-Arts-Héliographie et sciences*, nº1, 9 de febrero de 1851.

RENIE, Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », en *Études photographiques*, nº 20, 2007, págs. 18-33.

REPLINGER GONZÁLEZ, Mercedes, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): el programa de restauración de las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

REVENGA, Luis y RODRÍGUEZ SALMONES, Cristina (eds.), *La fotografía en España hasta 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

REYERO, Carlos, *Observadores : estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008.

RIÑO, Juan Facundo, "La Alhambra. Estudio crítico de las descripciones antiguas y modernas del palacio árabe", en *Revista de España*, 1884, nº 97, págs. 183- 207.

RICE, Shelley, *Parisian Views*, Cambridge, MIT Press, 1997.

RIEGO, Bernardo, "La imagen como un mapa de significados. El caso del estudio, un espacio para la representación social", en *Imatge i Recerca històrica. Terceras jornadas Antoni Varés*, Gerona, 1994, págs. 217-233.

RIEGO, Bernardo, *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos)*, Girona, Biblioteca de la Imagen, 2003.

RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España*, Gerona, Biblioteca de la imagen, 2000.

RINHART, Floyd y Marion, *The American Daguerrréotype*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1981.

RINHART, Floyd, RINHART, Marion, y WAGNER, Robert W., *The American Tintype*, Ohio State University Press, 1999.

RIPOLL LÓPEZ, Gisela, "Fotógrafos orientalistas y arqueología", en *A distancia*, Madrid, *A Distancia*, enero de 1991, págs. 68-77.

RIUS, Núria F., "Barcelona fotografiada des l'aire: Alfred Guesdon, Antonio Casteluchó i Antoni Esplugas", en <http://lespincsdelfotograf.wordpress.com/2012/09/10/barcelona-fotografiada-des-de-laire-alfred-guesdon-antonio-casteluchó-i-antoni-esplugas-c-1850-1882-1888/>.

ROBERTS, Pam, "The Exertions of Mr. Fenton: Roger Fenton and the Founding of the Photographic Society", en GORDON, Baldwin, DANIEL, Malcolm, GREENAUGH, Sarah, *All the*

- Mighty World: The Photographs of Roger Fenton, 1852–1860*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- ROBERTS, Richard, *An Autumn Tour in Spain in the year of 1859*, Saunders, Otley, 1860.
- ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes : viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, Serbal / CSIC, 1988.
- ROBINSON, Cervin y HERSCHMAN, Joel, *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, Nuevo York, Mit Press, 1990.
- ROBINSON, H. P. *Picture-Making By Photography*, Londres, Hazell, Watson, & Viney, 1889.
- ROBINSON, John Charles, *A Critical Account of The Drawings by Michel Angela and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, Clarendon Press, 1870.
- ROBINSON, John Charles, *Catalogue of the Soulaiges Collection, being a descriptive inventory of a collection of works of decorative art, formerly in the possession of M. Jules Soulaiges of Toulouse, now exhibited to the public at the Museum of Ornamental Art*, Marlborough House, December 1856, Chapman & Hall, Londres, 1856.
- ROBINSON, John Charles, *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art*, Chapman & Hall, Londres, 1862.
- ROBINSON, John Charles, *Notice of the principal works of art in the collection of Hollingworth Magniac, Esq. of Colworth*, Cundall, Downes & Co., Londres, 1862.
- ROBINSON, John Charles, *The Art Wealth of England. A Series of photographs, representing fifty of the most remarkable works of art contributed on loan to the special exhibition at the South Kensington Museum*, Londres, Colnaghi, Scott & Co., 1862.
- ROBINSON, John Charles. *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870, pp. X-XI.
- ROBIQUET, Henri-Edmund, *Manuel théorique et pratique de photographie sur collodion et sur albumine*, París, 1859, págs. 68-71.
- ROCA, Pedro, “Noticia de la vida y obras de Pascual de Gayangos”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. I, 1897, págs. 544-565.. vol. II, 1898, págs. 13-32, 70-82, 110-130, 562-568. vol. III (1899), pp. 101-106.
- ROCHLITZ, Rainer, “Destruction de l'aura: photographie et film”, en *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, págs. 174-194.

ROCHLITZ, Rainer, “Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique”, en *Critique*, n° 459-460, 1985, págs. 803-811.

RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, “El Real Colegio Seminario de San Telmo”, en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 12, n° 51, 2004, págs. 36-41.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “La fortuna e infortunios de los Jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII”, en *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y Poder*, Granada, Patronato de La Alhambra y el Generalife, 2006.

RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, “Retratos sin rostro: sombras de artistas”, en Francisco Jarauta (ed.), *Las ideas del arte. De Altamira a Picasso*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009, pp. 273-315 y 368-375.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *El studio d'architettura civile de Domenico de Rossi y su influencia en España*, Roma, Quasar, 2012.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, en *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil de José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, COAM, Madrid, 1992.

RODRÍGUEZ, Eduardo, Marqués del Socorro, *Adelantamiento de las Ciencias Físicas en el concepto de sus múltiples y variadas aplicaciones. Discurso de Recepción y Contestación a un nuevo Académico*, 28 de mayo de 1860.

ROMER, G. B. y DELAMOR, J., “Las primeras fotografías en color”, en *Investigación y Ciencia*, n° 161, Madrid.

ROMER, Grant B. y DELAMOR, Janette, “Las primeras fotografías en color”, en *Investigación y Ciencia*, n° 161, págs. 44-53.

ROOSENS, Laurent, y SALU, Luc, *History of Photography - A bibliography of Books*, Mansell, Londres, 1989.

ROQUENCOURT, Jacques, “Daguerre et l'optique”, en *Etudes photographiques*, n° 5, novembre 1998, págs. 27-49.

ROSCOE, Thomas, *Picturesque sketches in Spain: taken during the years 1832 & 1833*, Londres, Hodcson & Graves, 1837-1838.

ROSENBLUM, Naomi, “Adolphe Braun, Revisited”, en *Image*, vol. 32, n° 1, 1989, págs. 1-16.

ROSENBLUM, Naomi, “Adolphe Braun: A 19th-century Career in Photography”, en *History of Photography*, vol. 3, no. 4, October, 1979, pp. 357-72.

- ROSENBLUM, Naomi, *A History of Women Photographers*, Londres, Abbeville Press, 1994.
- ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, Nueva York/Londres/París, Abbeville press, 1986.
- ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from Spain*, Londres, Vistoria and Albert Museum, 2010.
- ROSTAN, J. A. de *La Escuela de los pueblos: Drama heroico en cinco actos*, Madrid, 1852.
- ROSWAG, Alphonse, *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal*, Madrid, Laurent&Cia., 1879.
- ROTH, Ralf y DINHOBL, Günter, *Across the borders: financing the world's railways in the nineteenth and twentieth centuries*, Londres, Ashgate Publishing, 2008.
- ROUBERT, Paul-Louis, “Hubert ou l'honneur de Daguerre”, en *Etudes photographiques*, nº 16, 2005, págs. 41-49.

ROUILLÉ, André, *L'Empire de la Photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, París, Le Sycomore, 1982.

ROUILLÉ, André, *La Photographie en France - Textes & Controverses: une Anthologie 1816-1871*, Macula, París, 1989.

ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, París, Gallimard, 2005.

ROUMETTE, Sylvain y FRIZOT, Michel, *Autochromes*, París, CNP/Nathan, Photo Poche, núm. 22, 1985.

ROUSE, Kate, *Cámaras Clásicas*, Madrid, Edimat libros, 1999.

RUBIO DOMENE, Ramón, *Yaserías de la Alhambra. Historia, Técnica y Conservación*, Granada, Universidad de Granada, 2010.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica”, en *Romance Quarterly*, 1992, vol. 39, n°1, págs. 23-31.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, “Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II: el Infante Sebastián Gabriel”, en *Reales Sitios*, N° 139, 1999, págs. 16-30.

RUIZ MORALES, Mario, *Cartas del general Carlos Ibáñez de Ibero al coronel Aimé Laussedat*, Madrid, Centro Nacional de Información geográfica, 2007.

RULE, Amy, SOLOMON, Nancy (eds.), *Original Sources. Art and Archives at the Centre for Creative Photography*, Tucson, Centre for Creative Photography, 2002.

RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 2000. RUSKIN, John, *Las piedras de Venecia*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 2000.

RUSKIN, John, *Præterita: Outlines of Scenes and Thoughts Perhaps Worthy of Memory in My Past Life (3 vols.)*, 1885–1889.

RUSKIN, John, *The Art of Engraving*, Londres, 1865.

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, J. M. Dent, 1855, pág. XIX.

RUSTENHOLZ, Alain, *París des avant-gardes. Aux rendez-vous des amis, des romantiques aux existencialistes*, París, Parigramme, 2004.

S. F., “Artes: Descubrimiento de Mr. Daguerre”, en *El Panorama*, Madrid 5 de Septiembre 1839, pág. 157.

S. F., *El Guardia nacional*, 3 de diciembre de 1839, Barcelona, año 5º, n° 1427, pág. 2.

- S. F., , “*El Daguerrotipo*”, en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 22 de Septiembre 1839, pág. 3. (Anuncio de la traducción de Eugenio de Ochoa del libro de Daguerre).
- S. F., “*Daguerreotipo: varios físicos..*”, en *El G. Nacional*, Barcelona, 13 de Noviembre de 1839, n° 1407, pág. 3.
- S. F., “*De la Instrucción Pública en España desde 1834*”, por Antonio Gil de Zarate, en *Revista de Madrid*, Madrid 1839, págs. 204-221.
- S. F., “*Descubrimiento admirable*”, en *El G. Nacional*, Barcelona 15 de Febrero de 1839.
- S. F., “*Descubrimiento de Mr. Daguerre*”, en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 30 de Agosto 1839, pág. 1.
- S. F., “*Deseosa la Academia de Ciencias..*”, en *El Constitucional*, Barcelona, 18 de Noviembre de 1839, n° 149, pág. 4.
- S. F., “*Diversiones Públicas. El Daguerrotipo*”, en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 de Noviembre de 1839, n° 514, pág. 4776.
- S. F., “*El Daguerrotipo. Nuevo Descubrimiento*”, en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid 27 de Enero 1839, págs. 27-29.
- S. F., “*El daguerreotipo (Del Galignami's Messenger que salió en París el día 20 de Agosto. Artículo de Francia)*”, en *El G. Nacional*, Barcelona 6 de Septiembre de 1839, n° 1339, pág. 3.
- S. F., “*El Daguerrotipo. Los señores Bianchi..*”, anuncio en *El Corresponsal*, Madrid, 22 de Noviembre 1839, n° 175, pág. 4.
- S. F., “*El Daguerrotipo*”, en las ediciones de los días 8 y 15 de noviembre de 1839, *El Consitucional*, narra la realización del daguerrotipo con la máquina de Alabern y su posterior subasta.
- S. F., “*El primer ensayo verificado..*”, en *El Constitucional*, Barcelona, 11 de Noviembre de 1839, n° 142, pág. 2.
- S. F., “*En el breve artículo..*”, en *El Corresponsal*, Madrid, 23 de Noviembre 1839, n° 176, pág. 4.
- S. F., “*En la Academia de Ciencias..*”, en *El Constitucional*, Barcelona, 17 de Noviembre de 1839, n° 148, pág. 3.
- S. F., “*Exposición histórica y descripción..*”, en *El Corresponsal*, Madrid, 18 de Noviembre 1830, n° 171, pág. 4.
- S. F., “*Física. Explicación del Daguerrotipo*”, en *El Correo Nacional*, Madrid, 9 de Septiembre de 1839, n° 570, págs. 1 y 2.
- S. F., “*Heliografía de M. Eayard*”, en *El Caneo Nacional*, Madrid, 9 de Diciembre de 1839, n° 691, págs. 1 y 2.
- S. F., “*Hemos tenido ocasión de ver..*”, en *El Corresponsal*, Madrid 22 de Noviembre 1839, n° 175, pág. 4.

- S. F., “*La Academia de Ciencias Naturales..* “, en *El Correo Nacional*, Madrid, 8 de Noviembre de 1839, n° 630, pág. 3.
- S. F., “*La fotografía en azul de los planos y dibujos*”, en *Revista de Obras Públicas. Boletín de Noticias y anuncios*, Madrid, 15 de agosto de 1886, 4ª serie, tomo 4º, núm. 15.
- S. F., “*La fotografía en azul de los planos y dibujos*”, en *Revista de Obras Públicas. Boletín de Noticias y anuncios*, Madrid, 15 de agosto de 1886, 4ª serie, tomo 4º, núm. 15.
- S. F., “*La plancha con la vista..* “, en *El Constitucional*, Barcelona, 15 de Noviembre de 1839.
- S. F., “*Mejoras hechas en el daguerrotipo*”, en *Diario de Barcelona*, 26 de Noviembre de 1839, n° 330, pág. 5003-4.
- S. F., “*Mejoras hechas en el Daguerrotipo*”, en *El Corresponsal*, Madrid, 15 de Noviembre 1839, n° 168, págs. 3 y 4.
- S. F., “*Método para reproducir un escrito antiguo*”, en *El Corresponsal*, Madrid, 22 de Junio 1839, n° 22, pág 4.
- S. F., “*Noticias Diversas*”, en *El Piloto*, Madrid, 25 de Noviembre 1839, n° 265, pág. 4.
- S. F., “*Nuevo Método Fotométrico del Dr. Ure*”, en *El Correo Nacional*, Madrid, 14 de Octubre de 1839, n° 605, pág. 1.
- S. F., “*Photographic Society of Ireland*”, en *The Photographic Journal*, vol. 6, pág. 18
- S. F., “*Progresos de Fotografía en España*”, *La Esperanza*, 12 de octubre de 1858.
- S. F., “*Progresos de Fotografía en España*”, *La Esperanza*, 12 de octubre de 1858.
- S. F., “*Se ha ensayado con buen éxito..* “, en *El Castellano, periódico de política, administración y comercio*, Madrid, 22 de Noviembre 1839, n° 1028, pág. 2.
- S. F., “*Sección de pintura. Dictámenes aprobados y acuerdos tomados en el primer trimestre de 1910*”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año de 1910, tomo IV.
- S. F., “*Siguen los ensayos con el Daguerrotipo..* “, en *El Corresponsal*, Madrid, 6 de Diciembre 1839, n° 189, pág. 4.
- S. F., “*Teoría de los efectos producidos por el Daguerrotipo*”, en *El Correo Nacional*, Madrid, 4 de Noviembre de 1839, n° 626, págs. 1 y 2.
- S. F., “*The exhibition of the Photographic Society*”, en *The Art-Journal*, 1 de febrero de 1854, págs. 48-50.

- S. F., “*Variedades. El Daguerrotipo*”, artículo de Aben-Abulema en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11 de Noviembre de 1839, n° 315, págs. 4777-78.
- S. F., “*Variedades: Descubrimiento importante de M. Daguerre*”, en *Diario de Barcelona*, 26 de Enero de 1839, págs. 350-351.
- S. F., “*Voyage en espagne. Album de M. Clifford*”, en *La Lumière*, 29 de abril de 1854.
- S. F., “*Vues photographiques*”, en CALLIAT, Victor y LANCE, Adolphe, *Encyclopedie d'Architecture*, París, Bange editeur, tomo 3°, 1 de diciembre de 1852, pág. 15.
- S. F., «*Architectural Photographic Society*», en *The Builder*, 1857, vol. 15, pág. 249.
- S. F., «*Anunciamos con el mayor placer..* “, en *Eco del Comercio*, Madrid, 22 de Noviembre 1839, n° 2031, pág. 3.
- S. F., «*Batiburrillo: En Barcelona iba a sacarse..* “, en *El Castellano, periódico de política, administración y comercio*, Madrid, 20 de Noviembre 1839, n° 1028, pág. 4.
- S. F., «*Boletín Científico e Industrial: Exposición en la Cámara de Diputados de París*”, en *Correo Nacional*, Madrid, 29 de Julio 1839, n° 528, pág. 1.
- S. F., «*Carta de Horacio Vernet..* “, en *Diario de Barcelona*, 25 de Diciembre de 1839, n° 359, pág. 5466-68.
- S. F., «*Ciencias Físicas. Noticia Sobre el Daguerrotipo*”, en *Museo de Familias*, Barcelona, 17 Junio 1839, págs. 465-471.
- S. F., «*Copia de Cuadros al Oleo*”, en *El Corresponsal*, Madrid, 22 de Julio 1839, n° 53, Pág. 4.
- S. F., «*Daguerrotipo*”, en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 9 de Noviembre de 1839, n° 313, pág. 4750.
- S. F., «*Daguerrotipo*”, en *El Constitucional*, Barcelona, 8 de Noviembre de 1839, n° 139, págs. 1 y 2.
- S. F., *Annuaire Général du Commerce et de L'industrie, de la Magistrature et de l'Administration, ou Almanach des 500,000 adresses*, París, Firmin Didot frères, 1862.
- S. F., *Catalogue des tableaux, portraits, dessins, esquisses, études (texte imprimé) :peint d'après nature, des principaux artistes modernes :composant le salon de peinture de M. Alfres Bruyas*, Montpellier, Boehm, 1851.
- S. F., *Catalogue of an Exhibition of Recent Specimens of Photography Exhibited at the House of the Society of Arts*, Londres, 1852.
- S. F., *Programmes de l'enseignement intérieur de l'Ecole Impériale des ponts et chaussées arrêtés par le conseil de l'école et approuvés par le ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics*, París, Thunot, 1867.

S. F., *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, París, 2007.

S. F., *The Builder*, vol. 57, pág. 123.

S.A., “El estereoscopio”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Tomo IV, nº 4, artículo 32, 1 de abril de 1854.

S.A., REAL ACADEMIA, “Imágenes fotográficas obtenidas sobre papel por medio de una placa con albumina, y en corto espacio de tiempo por medio de una sustancia aceleratriz”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo I, artículo 104, 1 de enero de 1850.

S.A., REAL ACADEMIA, “Método de Grüne para la decoración, por medio de la fotografía, del vidrio, porcelana, etc. “, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, tomo XVIII, nº 1, artículo 3, 1 de enero de 1868.

SAGNE, J., *L'Atelier du photographe*, París, Presses de la Renaissance, 1992.

SAGNE, Jean, *L'Atelier du photographe, 1840-1940*, París, Presse de la Renaissance, 1984.

SAINTE-MARTHE, Bertrand, *Les publications photographiques d'Eugene Piot*, tesis doctoral inédita, París 4, 1992.

SAINT-VICTOR, Niépce de, *Recherches photographiques. Photographie sur verre. Héliochromie, gravure héliographique. notes et procédés divers*, Alexis Gaudin et frère, París, 1855, pág. XIII.

SAÍZ GONZÁLEZ, J. Patricio, *Legislación Histórica sobre propiedad Industrial. España (1759-1929)*, Madrid, Oficina de Patentes y Marcas, Ministerio de Industria y Energía, 1996.

SAÍZ GONZÁLEZ, J. Patricio, *Propiedad industrial y revolución liberal. Historia del sistema español de patentes (1859-1929)*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, Ministerio de Industria y Energía, 1995.

SAÍZ GONZÁLEZ, J. Patricio, *Propiedad industrial y revolución liberal*, *op. cit.*, pág. 123.

SALA y SARDÁ, José, *Tesoro de la escultura : colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él*, Madrid, J. López, vol. 1, 1862 y Manuel Galiano, vols.2-5, 1865.

SALZMANN, Auguste, *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, París, Gide et Baudry, 1856.

SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a Ángeles, *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Casiano Alguacil: Los Inicios de la Fotografía en Toledo*, Toledo, Universidad de Castilla La-Mancha, 2006.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, XLVII, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- SANDLER, Martin W., *Against the odds: women pioneers in the first hundred years of photography*, Rizzoli, 2002.
- SANZ, Juan Carlos, *El libro del color*, Madrid, Alianza editorial, 2003.
- SARRAILH, Jean, «Le voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père», en *Bulletin Hispanique*, vol. XXX, n° 4, octubre-diciembre, 1928, págs. 237-289.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis, “De Diebitsch a Hénard: el ‘estilo Alhambra’ y la industrialización del orientalismo”, en CALATRAVA, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Adaba, 2012, págs. 53-72.
- SAZATORNIL, Luis, “Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española” en VV. AA., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, págs. 63-75.
- SAZATORNIL, Luis, “Madrid et Paris: la pensée romantique et l’architecture espagnole” en *Revue de l’Art*, 1997, págs. 30-41.
- SCHAAF, J. L., “Talbot and Photogravure”, en KRAUS, Hans PÁGS. Jr, *Sun Picture Catalogue Twelve*, Nueva York, Hans PÁGS. Kraus Jr., 2003.
- SCHAAF, Larry J., (ed.), *Selected correspondence of William Henry Fox Talbot 1823-1874*, Bradford, Science Museum and National Museum of Photography, Film and Television, 1994.
- SCHAAF, Larry J., “The first photographically printed and illustrated books”, en *Papers of the Biographical Society of America*, vol. 73, 1979.
- SCHAAF, Larry J., H. Fox Talbot’s *The Pencil of Nature Anniversary Facsimile -Introductory Volume Historical sketch. Notes on the plates. Census*, Nueva York, Hans Kraus, 1989.
- SCHAAF, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- SCHAAF, Larry, “Niépce Abroad: Britain in 1827 & 1839. Russia in 1839 & 1994”, en *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998.
- SCHAAF, Larry, *Out of the Shadows. Herschel, Talbot and The Invention of Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992.

- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- SCHARF, Larry, « Biographies », en TAYLOR, Roger, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007, págs. 283-392.
- SCHOPP, Claude, « L'Odysée inachevée » en AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Bibliothèque nationale de France/Gillmard, París, 2002, págs. 157-173.
- SCHWARZ, Heinrich, *Art and Photography. Forerunners and Influences*, Chicago, University Press, 1985.
- SEIBERLING, Grace y BLOORE, Carolyn, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1986.
- SEIBERLING, Grace, *Amateurs: Photography and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986..
- Seiberling, Grace, with Bloore, Carolyn, *Amateurs, Photography and the mid-Victorian Imagination*,
- SENNETT, Robert S., *Photography & Photographers to 1900 - An Annotated Bibliography*, Garland Publishing, Nueva York, 1985
- SERRANO, María del Mar, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográficos y análisis de su estructura y contenido*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.
- SEY, José Antonio, *La fotografía, puesta al alcance de todos: Tratado completo de arquerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan: seguido de los elementos de óptica, aplicados a este arte*, Madrid, D. J. Oliveres, 1861.
- SEYMOUR, Charles, “Dark Chamber and Lightfilled Room. Vermeer and the Camera Obscura”, en *Art Bulletin*, septiembre de 1964.
- SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- SHAW, J. Bryan, *Drawings of Francesco Guardi*, Londres, 1951.
- SIMÖEN, Jean-Claude, *Le voyage en Egypte. Les grands voyageurs au XIXe siècle*, París, Éditions Jean-Claude Lattès, 1993.
- SIMONY, comte de, « Une curieuse figure d'artiste, Girault de Prangey », Dijon, Mémoires de l'Academie des Sciences, arts et belles-lettres de Dijon, 1934.
- SIXOU, Christian, *Une histoire de plaques. L'industrie de la plaque photographique de 1850 à 1970*. París, Christian Sixou, 2003.
- SMITH, R. C., “Nicephore Niepce in England”, en *History of Photography*, vol. 7, nº 1, enero, 1983, págs. 43-50.

- SMITH, Roger, "Selling Photography - Aspects of Photographic Patronage in Nineteenth-Century Britain", en *History of Photography*, vol. 12, nº 4, 1988, págs. 317-26.
- SNELLING, Henry H., *The History of the Art of Photography or the Production of Picture through the Agency of Light*, Nueva York, G. P. Putnam, 1849. (Reed. : Hastings on Hudson, N. Y., Morgan & Morgan, 1970).
- SNYDER, Joel, "Pouvoirs de l'équivoque. Fixer l'image de la camera obscura", en *Etudes photographiques*, nº 9, 2001, págs. 4-21.
- SOBIESZEK, Robert A., *'This Edifice is Colossal'-19th-century Architectural Photography*, Rochester, International Museum of Photography, 1986.
- SOBIESZEK, Robert A., "Sculpture as the Sumo f Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868", en *Art Bulletin*, vol. 62, nº 4, 1980, págs. 617-630.
- SOBIESZEK, Robert A., *"This Edifice is Colossal" - 19th-century Architectural Photography*, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, NY, 1986.
- SOBIESZEK, Robert A., *Masterpieces of Photography From the George Eastman House Collections*, Abbeville Press, Nueva York, 1985
- SOLER BELDA, Ramón, "Vicente Daillencq, un fotógrafo francés en el Linares del siglo XIX", en *Siete esquinas*, nº. 2, 2011, págs. 47-60.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Calotypomanie. Guide du gourmet en photographie historique", en *Études photographiques*, nº 12, 2002, pág. 4-36.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989.
- SOTHEBY'S, *La Photographie, Collection Marie-Thérèse Et André Jammes Catalogue of sale*, París/Nueva York, Sotheby's, 1999.
- SOUGEZ, Emmanuel, *La Photographie. I. Son histoire, II. Son univers*, París, Éditions de L'Illustration, 1968 y 1969.
- SOUGEZ, M.-L y PÉREZ GALLARDO, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2004 (primera ed. 1981).
- SOWERBY, A. L. M., *Dictionary of Photography*, Londres, Amateur Photography, Fountain Press, 1952 (16ª edición revisada).
- SPARLING, W. y PEABODY, F., *Theory and practice of the photographic art. Including Its Chemistry and Optics : with Instructions in the Practical Manipulation of the Various Processes, Drawn from the Author's Daily Practice*, Houlston & Stoneman, Londres, 1856.

SPENCER, Stephanie, *Francis Bedford, Landscape Photography and Nineteenth-Century British Culture: The Artist As Entrepreneur*, Ashgate Publishing, Ltd., 2011.

SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, París, G. Charpentier ed., 1887, págs. 124-125.

SPROULE, John (ed.), *The Irish Industrial Exhibition of 1853: a detailed catalogue of its contents*, Dublín, J. McGlashan, 1854.

SPROULE, John, *The resources and manufacturing industry of Ireland, as illustrated by the exhibition of 1853: being a series of essays on raw materials, machinery, and manufactures of various kinds. to which is appended the official catalogue of the exhibition...* Dublin, The Editor, 1854.

STARK, Amy, "Dissertations in the History of Photography: An Overview, Bibliography, and Index", en *Exposure*, vol. 22, nº 3, 1984, págs. 31-42

STARK, Amy, "Theses on the History of Photography: A Bibliography", en *Exposure*, vol. 24, nº 1, 1986, págs. 17-30

STELZER, Otto, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

STERNBERG, Paul Spencer, *Between Amateur and Aesthete: The Legitimation of Photography as Art in America, 1880-1900*, Alburquerque, University of New Mexico, 2001.

STEVENSON, Sara, *Facing the Light. The Photography of Hill&Adamson*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, 2002.

STEWART HOWE, K., *Revealing the Holy Land: the photographic exploration of Palestine*, University of California Press, 1997.

STIRLING-MAWELL, William, *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, Londres, J. W. Parker, 1853.

STIRLING-MAWELL, William, *Velasquez and his Works*, Londres, John W. Parker and son, 1855.

STOURDZE, Sam (Dir.), *Louis Robert. L'alchimie des images*, París, NBC-Baudoin Lebon, 1999.

SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel, "Vistas fotográficas del puente del Alcántara realizadas por Charles Clifford en 1860", en *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, págs. 337-354.

SWEETMAN, John, *The Oriental obsession. Islamic inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge University Press, 1988.

TAFT, Robert, *Photography and the American Scene. A Social History 1839-1889*, Nueva York, Dover, 1964 (primera edición 1938).

TALBOT, Mr., “Grabado fotográfico en acero”, en *Revista de los Progresos de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Tomo III, nº 9, artículo 86, 1 de diciembre de 1853.

TALBOT, William H. F., *The Pencil of Nature*, 1842-1846. (Reed. de Beaumont Newhall, Nueva York, Da Capo, 1969.)

TALBOT, William H. Fox, *The Process of Calotypes Photogenic Drawing*, 1841. (Reed., NEWHALL, B., *Essays and Images*, opágs. cit. págs. 33-36.

TALBOT, William Henry Fox, *Some Account of the Art of Photogenic Drawin, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*, Londres, Taylor, 1839. (Reed., NEWHALL, B., *Photography: Essays and Images*, opágs. cit., págs. 23-32.

TALBOT, William Henry Fox, *Textos. Traducciones castellanas*, en *Archivos de la Fotografía*, vol. III, nº 1, primavera-verano 1997.

TALLIS, J., *Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibits of the World's Industry in 1851. illustrated by beautiful steel engravings, from original drawings and Daguerreotypes, by Beard, Mayall, ...*, 3 vols., Londres/Nueva York, John Tallis, 1852.

TAYLOR, baron, NODIER, Charles y CAILLEUX, Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, París, Didot l'Aîné, 1820-1878.

TAYLOR, John, *Pictorial Photography in Britain, 1900-1920*, Londres, Thamd and Husdon, 1978.

TAYLOR, Roger, “All Art and Nothing but Art. The Graphic Society and Photography”, en *History of Photography*, vol. 23, nº 1, 1999, págs. 59-67.

TAYLOR, Roger, *Impressed by light. British photographs from paper negatives*, Nueva York, Metropolitan Museum, 2007.

TAYLOR, Roger, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007.

TAYLOR, Roger, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865*, Ottawa: National Galleries of Canada, 2002.

TEIXIDOR, Carlos, *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*, Londres, Richard Bentley, 1853.

The Illustrated Exhibitor, A Tribute to the World's Industrial Jubilee. comprising sketches, by pen and pencil, of the principal objects in the Great Exhibition of the Industry of All Nations, John Cassell, Londres, 1851.

THOMAS, Richard W., "Photography in Rome", en *The Arte Journal*, 1852, vol. 4, págs. 159-160.

THOMPSON, C. W., *French Romantic Travel Writing. Chateaubriand to Nerval*, Oxford, oxford University Press, 2011.

THOMPSON, S., "Photography in its Application to Book Illustration", en *British Journal of Photography*, March 1862.

TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, París, Editions Champ Vallon, 2004.

TREMAUX, Pierre, *Voyage au Soudan Oriental et dans l'Afrique Septentrionale, pendant les années 1847 à 1854, comprenant une exploration dans l'Algerie, la Régence de Tunis et de Tripoli, l'Asie mineur, l'Égypte, la Nubie, le Déserts, l'Ile de Méroé, le Sennar, le Fa-Zoglo, dans des contrées inconnues de la Nigritie. avec Atlas de Vues pittoresques, scènes de moeurs, types de végétation remarquables, dessins d'objets éthologiques et scientifiques, panoramas, cartes géographiques, un parallèle des édifices antiques et modernes du continent africain, et une Exploration archéologique en Asie Mineure*, Paris (Borrani et Droz), London (J. Madden), St. Petersburg (Hauer A. Cluzel), Berlin (A. Asher et Cie). 1847-1854.

TRUTAT, Eugene, *La photographie appliquée à l'archéologie. Reproduction des monuments, oeuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris, Gauthiers-Villars, 1879.

TUBINO, Francisco María, *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. á las provincias andaluzas*, Sevilla, Madrid, Aguado, 1860.

TYL, Pierre, "Adolphe Braun, photographe Mulhousien 1812-1877", Memoria de licenciatura, Estrasburgo, University of Strasbourg, 1982.

VA.AA., *Vu d'Italie, 1841-1941. La photographie italienne dans les collections du Musée Alinari*, Florencia/París, Alinari, 2004.

VAIZEY, Marina, *The Artist as Photographer*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1982.

VALDÉS, Nicolás, Noticia sobre la Plancheta fotográfica, en *Revista de Obras Públicas*, 1860, tomo I (5), págs. 56-59.

VALDÉS, Nicolás, Noticia sobre la Plancheta fotográfica, en *Revista de Obras Públicas*, 1860, tomo I (5), págs. 56-59.

VALICOURT, E. de, *Nouvel manuel complet de Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie Encyclopedique de Roret, 1862.

VAN HAAFTEN, Julia, "Original Sun Pictures: a Check List of the New York Public Library's Holding of Early Works Illustrated with Photographs, 1844-1900", en *Bulletin of the New York Public Library*, LXXX, n.º. 3, primavera 1977, págs. 355-415.

VAN MONCKHOVEN, Désiré, *Méthodes simplifiées de photographie sur papier*, París, Marion et Cie/A. Gaudin et frère, 1857.

VAN RENSSELAER, Mariana Griswold, *Henry Hobson Richardson and His Works*, Nueva York, Dover Publications, 1888 [1959].

VÁSQUEZ, Oscar E., *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets, and Administration in Nineteenth-Century Spain*, Pensilvania, Penn State Press, 2001.

VEGA, Carmelo, “1859: La fotografía en el palacio de las Bellas Artes”, en *Archivos de la Fotografía*, vol. I, n. 2, 1995, Zarautz, Photomuseum.

VEGA, Carmelo, “El ojo exterminador: Artistas y críticos contra la fotografía (1839-1859)”, en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense, Comunidad Autónoma de Canarias, 1992, págs. 901-912.

VEGA, Carmelo, “Los ojos (envenenados) del artista: fotografías en la Academia”, en *Kalías. Revista de Arte*, IVAM Centre Julio González, Valencia, nº 11, 1994, pp. 120-128.

VEGA, Carmelo, *El ojo en la mano. La mirada fotográfica en el siglo XIX*, Gerona, CCG, 2004.

VEGA, Carmelo, *Historia de la fotografía*. Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1996.

VEGA, Jesusa, «Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol 59, Nº 2, 2004, págs. 23-125.

VEGA, Jesusa, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC, 2010

VELAMAZAN, M^a Ángeles y AUSEJO, Elena, “Los planes de estudio en la Academia de Ingenieros del ejército de España en el siglo XIX”, en *LLULL. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 12, 1989, págs. 415-453.

VILAR GARCÍA, Mar, *Docentes, traductores e intérpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX: Juan Calderón, los hermanos Usó y Pascual de Gayangos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

VILLE, Georges, Introducción en *Traité de photographie sur papier*, de Louis Désiré Blanquart-Evrard, París, Roret, 1851, pág. XLIV.

VINEGAR, Aron, “Panoramic photograph and restoration of the Château de Pierrefonds”, en OECHSLIN, Werner (ed.), *Perspicuous Views and the Foundations of Possible Buildings*, consultable en http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/editions_ebook_chapitre/664/10.pdf

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Conversaciones sobre arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 2008, 2 vols.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, París, A. Morel, 1856.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuele, *Learning to Draw, or the Story of a Young Designer*, Nueva York, Putman, 1881, pág. 67.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuele, *Lettres d'Italie, 1836-1837. Adressées a sa famille, annotées a sa famille par Geneviève Viollet le Duc*, Léonce Laget, París.

VITALI, L, "La fotografia italiana dell'Ottocento", en POLLACK, P, *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*, Milán, Electa, 1961.

VON AMELUNXEN, Hubertus, "Quand la photographie se fit lectrice: le libre illustré par la photographie au XIXème siècle", en *Romantisme*, 1985, n° 47, págs. 85-96.

VV.AA., *1839, la photographie révélée*, París, CNP/Archives nationales, 1989.

VV.AA., *À l'origine de la photographie: le calotype au passé et au présent*, París, Bibliothèque nationale de France, 1979.

VV.AA., *Alexandre Dumas: le voyage en Espagne*, Castres, Musée Goya/Somogy, 2001.

VV.AA., *El viaje a España de Alejandro de Laborde*, Barcelona, Museu nacional d'Art de Catalunya, 2006.

VV.AA., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884-89.

VV.AA., *Étude sur la photogrammetrie appliquée aux monuments historiques*, París, ICOMOS, 1968.

VV.AA., *Fotografia e architettura*, Florencia, Angelo Pontecorboli editore, 2004.

VV.AA., *François Arago. Actes du Colloque nacional d'octobre 1986*. Perpignan, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 1987, núm. 2.

VV.AA., *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Florencia, Fratelli Alinari, 2003.

VV.AA., *French Primitive Photography*, Philadelphia Museum of Art/Aperture Foundation Inc., Nueva York, 1969

VV.AA., *Gli Alinari fotografi a Firenze: 1852-1920*, Florencia, Alinari, 1977.

VV.AA., *Gustave de Beaucorps. L'appel de l'Orient (1858-1861)*, Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1992.

- VV.AA., *Hippolyte Bayard: Chevalier de l'ombre*, Société historique de Breteuil-sur-Noye, 2005.
- VV.AA., *Huellas de luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- VV.AA., *Imagen romántica de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.
- VV.AA., *Imágenes en el tiempo*, Granada, Patronato de Cultura de la Alhambra, 2003. *De París a Cádiz: calotipia y colodión*, Barcelona, Museu nacional d'Art de Catalunya, 2004.
- VV.AA., *J. Laurent, I* (exh. cat.), Museo Espanol de Arte de Arte Contemporaneo, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983
- VV.AA., *José G^a Ayola: Fotógrafo de Granada (1863-1900)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1997.
- VV.AA., *L'Architecture en représentation*, París, Ministère de la Culture, 1985.
- VV.AA., *L'image révétee. Premières photographies sur papier en Grande-Bretagne (1840-1860)*. Musée d'Orsay, París, 2008.
- VV.AA., *L'Italia d'argento. 1839/1859. Storia del daguerrotipo in Italia*, Florencia, Roma, Alinari, 2003.
- VV.AA., *La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma*, Barcelona, Quaderns del Museu Frederic Marès, vol. 15, 2009.
- VV.AA., *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999.
- VV.AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, 1987.
- VV.AA., *La Photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de L'École des Beaux-Arts, París*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1982.
- VV.AA., *La photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de l'École des Beaux Arts, París*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1982.
- VV.AA., *La photographie et le monde artistique de 1840 à 1900 à Arras*, Arras, Musée des Beaux-Arts, 1991.
- VV.AA., *Le Photographe photographié. L'Autoportrait en France 1850-1914*, París, Maison Européene de la Photographie, Somogy, 2004.
- VV.AA., *Les Rothschild en France au XIXe siècle*, París, Bibliothèque nationale de France, 2013.
- VV.AA., *Les Voyageurs photographes et la Société de Géographie, 1850-1910*, París, Bibliothèque nationale de France, 1998.

VV.AA., *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada, Patronato de La Alhambra, 2007.

VV.AA., *Miroirs d'argent : Daguerrotypes de Girault de Prangey*, 2009.

VV.AA., *Nadar: les années créatrices, 1854-1860*, París, Réunion des musées nationaux, 1994.

VV.AA., *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*. Actes du Colloque du Musée Niépce. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998.

VV.AA., *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*. Actes du Colloque du Musée Niépce. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1998.

VV.AA., *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 18997-2010*, catálogo en red <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/imagenes-en-papel/la-exposicion/catalogo/>.

Pittori fotografi a Roma: 1845-1870. Immagini della raccolta fotografica comunale, Roma, 1987.

VV.AA., *Primitives de la Photographie. La calotype en France, 1843-1860*, París, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2011.

VV.AA., *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffé Greco*, Milán, Mondadori, 2003.

VV.AA., *Une invention du XIX^{ème} siècle : la photographie*, Bibliothèque Nationale de France, París, 1976.

VV.AA., *Victor Regnault, 1810-1878. Oeuvre photographique*. Musée des Arts Décoratifs, París, 1979.

VV.AA., *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles*, Grenoble, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

VV. AA., *Fotografia pittorica 1889/1911. Aspetti e immagini della cultura fotografica in Italia*, Venecia, Electa-Alinari, 1979.

VV. AA., *Gli Alinari Fotografi A Firenze 1852-1920*, Fratelli Alinari Editrice, Florence, 1985.

VV.AA. *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, Roma, Multigrafica Editrice, 1978.

VV.AA., *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*, Madrid, Museo Romántico de Madrid, 1994.

VV.AA., *Zola en images. Actes du colloque de la Bibliothèque Nationale*, París, Grasset-Fasquelle editeurs, 1992.

WAINWRIGHT, Clive, "The making of the South Kensington Museum III", en *Journal of the History of Collections*, 2002, vol. 14, n°. 1, págs. 45-61.

WALKLEY, Giles, *Artis' houses in London, 1764-1914*, Londres, Scholar Press, 1994.

- WALL, Alfred H., "A Few Thoughts about Photographic Societies." *Photographic News* (October 9, 1863): 486-489.
- WALLER, Franz, "Jakob August Lorent, a forgotten German Travelling Photographer", en *The Photographic Collector*, vol. 3, n° 1, 1982, págs. 21-40.
- WALLER, Franz, "Jakob August Lorent part two: His Travels in Algeria and Egypt, 1858-1860", en *The Photographic Collector*, vol. 5, n° 2, 1983, págs. 186-196.
- WATSON, R. N., "Art, Photography and John Ruskin", en *British Journal of Photography*, vol. XCI, 1944, págs. 82-100 y 118.
- WEAVER, Mike, (ed.), *British Photography in The Nineteenth Century - The Fine Art Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- WEAVER, Mike, (ed.), *The Art of Photography 1839-1989*, New Haven / London, Royal Academy of Arts/Yale University Press, 1989.
- WEBER, Eva, *Great photographers of the American West*. Londres, Bisson Books Ltd, 1993.
- WERREN, Jacques, "Jules Ziegler. Un élève oublié d'Hippolyte Bayard", en *Etudes photographiques*, n° 12, 2002, págs. 64-97.
- WEY, Francis, « Album photographique de M. Blanquart-Evrard », en *La Lumière*, 21 de septiembre de 18851, págs. 130-131.
- WHEELER, George M., *Wheeler's Photographic Survey of the American West, 1871-1873*, Nueva York, Dover Publications, 1983.
- WHEELHOUSE, Gladius Galen, *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*, Bradford, National Museum of Photography, Film, and Television, 2006.
- WHITE, Robert, *Discovering Old Cameras, 1839-1939*, Buckinghamshire, Shire Publications, 2001 (1ª edición 1981).
- WIEDEMANN, M., "Sur quelques livres illustrés de photographies au XIXe siècle", en *Cahiers de la Photographie*, núm. 6, págs. 27-35, 1982.
- WILSHER, Ann, "Photography in Literature: The First Seventy Years", en *History of Photography*, vol. 2, no. 3, julio 1978, págs. 223-34
- WILSON, John, *Publishers and Purchasers of the Photographically-Illustrated Book in the Nineteenth Century*, tesis doctoral, University of Reading, 1995.
- WINDISCH, Hans, *La fotografía moderna*, Barcelona, Omega, 1958.
- WISHER, Anne, «Horace walpole, William Storer and the Accurate Felineator », en *History of Photography*, vol. 4, °4, 1980, págs. 247-249.

WITT, Jean de, *Choix de terres cuites antiques du cabinet de M. le vicomte Hte de Janzé / photographiées par M. Laverdet et reportées sur pierre lithographique par M. Poitevin . texte explicatif par M. J. de Witte*, París, Firmin Didot frères, 1857.

WITTE, Bernd, *Walter Benjamin, une biographie* (trad. de l'allemand par A. Bernold), París, Éd. du Cerf, 1988.

WOLF, Daniel (ed.), *The American Space: Meaning in Nineteenth Century Landscape Photography*, Middletown, Wesleyan University Press, 1983.

WOOD, Charles B., *The Photograph and the Book*, Cambridge, Massachussets, 1990-2000.

WOOD, J. (ed.), *America and the Daguerrotype*, Iowa, University Press, 1991.

WOOD, John, *The Art of the Autochrome. The Birth of Color Photography*, Iowa, University Press, 1993.

WOODS, Mary N., "The Photograph as a tastemaker: the American Architect and H. H. Richardson" en *History of Photography*, vol. 14, n° 2, 1990, págs. 155-163.

WOOTERS, David, "John Wheely Gough Gutvh 'In search of Health and the Picturesque'", en *Image*, n°36 1993, págs. 3-15.

WYATT, Matthew Digby, *A Report on the Eleventh French Exposition of the products of Industry Prepared by the Direction of, and submitted to, the President and Council of the Society of Arts*, Londres, 1849.

YÁÑEZ POLO, M. A. (ed.), *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, 1986.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, ORTIZ LARA, L., HOLGADO BRENES, José Miguel (ed.), *Historia de la fotografía en España 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía Española, 1986.

YOUNGER, Daniel P. (ed.), *Multiple Views. Logan Grant Essays on Photography, 1983-1989*, Albuquerque, University Press of New Mexico, 1991.

YOUNGER, Daniel PÁGS. (ed.), *Multiple Views. Logan Grant Essays on Photography, 1983-1989*. Albuquerque, University Press of New Mexico, 1991.

ZANNIER, Italo, *Architettura e fotografia*, Roma, Laterza, 1991.

ZANNIER, Italo, *Le Grand Tour*, Venecia/ París, Canal & Stamperia Editrice/ Canal Éditions, 1997.

ZIRMI, Tiphaine, *Alfred Armand (1808-1888), un architecte collectionneur*, tesis doctoral inédita, París, Université de La Sorbonne, 2003. Agradezco el envío de un ejemplar de esta obra por su autora.

ENGLISH TRANSLATION

INTRODUCTION

“Each historical witness the birth of a particular mode of artistic expression, corresponding to a political, a way of thinking and tastes of the time. Taste is not an unexplained manifestation of human nature, but is formed according to living conditions that characterize well defined social structure at each stage of its evolution”¹

In 1936, Gisèle Freund began with these words the defense of his dissertation, and photography was considered a mere soulless documentary instrument, without history and any civic or university or museum, so far had raised the role that the media portrayal had had since its official appearance at the French Chamber of Deputies in August 1839. Freund's *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, next to the Raymond Lecuyer's *Histoire de la photographie*, started to be in those years, but published after World War II-, laid the methodological basis for the analysis of the Photo starting perspectives previously only applied to the rest of the classic arts disciplines.

The History of Photography has always been a hindrance to be the result of manipulation of a machine account, to which certainly helped the Walter Benjamin² work, "Little History of Photography" (*Kleine Geschichte der Photographie*³) and what the most own historians of photography have always influenced his work and away from other possible readings. This situation has been a delay in its relationship to the histories of art, on his arrival at the museums and the establishment of rules of private conservation and restoration, as it has done, has been to stop the picture mainly produced from twentieth century's vanguards, obviating all the rich period before that was really laid the foundation of his nature and marked his later development. The Nineteenth century Photography, gradually, begins to recover and to be considered to discover not only the documentary information that is capable of providing, but also the close relationship it had with art during this period and that the will of the artists remained hidden to the heated debates raised on their practice.

The irregular documentation regarding the creation of works that never had the importance of other Arts, practice and collectibles from particular areas and the fragility of their conservation because of their widespread use as a more ephemeral art has always hindered the investigation on Nineteenth century Photography and has taken all this time, especially in our country, to be studied, especially since the absorption of its production, around chronological presentations, photographic firms or specific locations. Thanks to, precisely, the rise of all these works, which are fundamental to collect objective data and the evolution of photography as an industry, we can now delve and study the causes of its practice in our country, in the reasons that motivating the choice of issues in their relationship with other disciplines and incorporate the study of the history of art, regardless of their local specifics or mechanical.

Buildings and monuments were the main object photographed from the birth of the daguerreotype, however the number of international studies have addressed the relationship between architecture and photography from the point of view of the influence of architectural theory and art of the moment, are still scarce, ours being also the first dedicated to this relationship in our country.

Historiography

The first references to architectural photography appeared in the general histories published in the Twentieth century, cited merely as a genre, by the landscape or portrait, within a chronological journey marked by photographic techniques employed over time, following approaches and writings made by early nineteenth century theorizing about the evolution of photography, such as Noël-Marie Lerebours' *Traité de Photographie* (1843), M.A. Gaudin', *Traité pratique de Photographie* (1844), Henry H. Snelling', *The History and Practice of the Art of Photography* (1849)⁴, Louis Figuier', *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes* (1852)⁵, Auguste Belloc', *Les quatre branches de la photographie* (1853)⁶, Ernest Mayer y Louis Pierson', *La Photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir* (1862)⁷, Louis-Désiré Blanquart-Evrard', *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations* (1869)⁸ y

Louis-Alphonse Davanne', *La photographie, ses origines et ses applications* (1879)⁹.

Twentieth century, Lécuyer' *Histoire de la photographie* (1945) continued this formula and built his book, profusely illustrated, covering the history of photography through photographic techniques mentioning briefly their applications for registration of archeology. It will be within this term "archaeological photography" under which appears in mostly books, given the volume of images dedicated to the Egyptian monuments, Roman, Greek and Middle Eastern made in the nineteenth century, though, we have considered that before that monument and ruin buildings were conceived as the result of a particular culture and photographic record was due, in most cases, as we shall see, to a derived intentionality positivist and scientific thought of the time to build a world history of architecture, so we used the qualifier "architectural photography" and not "archaeological" for these photographs, although it is clear that the use documentary photography gives this auxiliary discipline of history is the archeology.

That same methodological approach to explain the evolution of photography following technological parameters, was continued by the mostly elaborate stories from the 1950s and 1960s, led by the essential work Helmut Gernsheim and Alice', *The History of Photography*¹⁰, while they introduced a differentiation in time between a first period in the nineteenth century, from 1830 to 1855, where he continued to stroke technology of photography, and from that moment, marked by the widespread use of the technique of glass negative, beginning to narrate the history of photography following aesthetic movements (realism, pictorialism, etc.) until the twentieth century Avant-garde.

It will also be the scheme followed by Beaumont Newhall¹¹, first Art historian that will write a monographic's *History of Photography* exhibition held at the Museum of Modern Art, and Jean-Claude Legmany, Andre Rouille¹² and Naomi Rosenblum¹³, in the Eighties. Architectural photography in the Nineteenth century and appeared linked to the recognition of the world, stressing its testimonial role. However, not until the work of Marie Warner Marien¹⁴, *Photography. A cultural history*, when, under the heading "The second invention of

photography," will be a first analysis of photography, throughout its history, placing it in its cultural and artistic context, following the lead of Gisele Freund.

In eighties, with the rise of the illustrated edition and the birth of the temporary exhibitions phenomenon, published catalogs start reasoned dedicated photographers and important collections of architectural photography backgrounds.

France was the first to hold heritage exhibitions of Photography regained their historical collections around the decade, as the *Invention du XIXe siècle - Expression et Technique - La Photographie-Collection de la Société française de Photographie* (1976)¹⁵, *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle* (1980)¹⁶, both held at Bibliothèque nationale de France by photography curator, Bernard Marbot, and *La Photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de l'École des Beaux-Arts* (1982)¹⁷, pioneer along with the Victoria and Albert Museum, to collect photographs and formed with an educational destination in Nineteenth times. In 1984, this London museum showed its photographic treasures in *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*¹⁸. Curated by Mark Haworth-Boot, here was discovered the role of Spanish architecture in the Nineteenth-century Photography, as this institution has one of the most complete collections on this topic.

Then also held the first Spanish exhibition dedicated to the History of Photography, *Photography in Spain until 1900*¹⁹, curated by Cristina Rodriguez Luis Revenga and Salmon in the National Library, which marked the sensitization beginning to all these materials and assets as Francisco Calvo Serraller said in the catalog "*photography museum's entrance has meant the last social event of a process whose characteristics are already perfectly comparable to those which define any other traditional art object, with which it shares the same social laws, production, distribution and consumption*". One of the main photographed objects during the Nineteenth century in our country, was, as evidenced by this sample, the Architecture, but this time not entered in-depth analysis of this genre. On the occasion of the 150th anniversary of the birth of photography, the National Library again organized another exhibition which showed a funds selection, posting on this occasion the complete catalog²⁰ of the collection, written by Isabel Ortega and Gerardo Kurtz.

The monographic exhibitions that were dealt major Nineteenth century techniques were also discovered to researchers and to the general public, new and interesting works such as *The Era of the French Calotype* (1982)²¹, Janet Buerger, *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870* (1983)²², Andre Jammes and Eugenia P. Andre', specialized collectors calotype technique, bringing together one of the finest collections of historic photography today dispersed after several auctions²³, and *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain* (1984)²⁴, and Fluckinger Bretell.

All these samples began to arouse interest in Photography and publishing catalogs authors, that still continues, just as before and were being done by top artists from other disciplines and have become instruments Reference required to carry out any investigation, still, the most recent of which have begun to contextualize the trajectory of photographers, offering a comprehensive sociological portrait of their individual work. Examples include *The Photographs of Édouard Baldus: Landscapes and Monuments of France*²⁵, Daniel Malcolm and Barry Bergdoll, with a special chapter on the relationship between photographers and architects in the Second Empire, or *Gustave Le Gray, 1820-1884*²⁶, by Sylvie Aubenas.

Para analizar el caso español, los principales catálogos razonados publicados hasta ahora, y que hemos tenido en cuenta para nuestro estudio, han sido *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*²⁷, *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*²⁸ y *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*²⁹, junto a historias de la fotografía locales como *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*³⁰, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*³¹, *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en La Alhambra*³² y *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*³³.

To analyze the Spanish case, the main reasoned catalogs published so far, and we have taken into account in our study, were *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*³⁴, *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*³⁵ y *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*³⁶, *Introducción a la historia de la*

*fotografía en Cataluña*³⁷, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*³⁸, *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en La Alhambra*³⁹ y *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*⁴⁰.

Monographic catalogs, in recent years there has been also a review of the powers and technological paths following national approaches that have rediscovered new authors and works, beginning the systematic construction of a real general inventory of works in the nineteenth century. Among these works are *Le Daguerrréotype français. Un objet photographique* (2003)⁴¹, Dominique Reaulx', *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860* (2007), Roger Taylor and Larry Shaaf and *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)* (2011)⁴², this is particular interesting for the study of foreign photographers who visited our country in the nineteenth century.

But, undoubtedly, the books that introduced us in the matter state in our thesis were specifically the books dedicated to architectural photography⁴³. This term we have a group of publications with a distinct lack of homogeneity, but complementary. Marked by the same sign of general works, a chronological presentations followed by authors and others concentrated on technological descriptions, which joined the monographic exhibition catalogs. Again, it should be noted that most of the literature is focused on the study of the production of architectural photographs taken in the twentieth century.

One of the peculiarities in the History of Photography any genre construction, is the variety of disciplines affect their authors, who include collectors (André Jammes), chemicals (Michel Frizot), contemporary historians (Andre Rouille), Art historians (Beaumont Newhall, Aaron Scharf), curators (Mark Haworth-Boot), librarians (Bernard Marbot, Sylvie Aubenas) and of course, photographers (Helmut Gernsheim) and architects (Eric de Maré). This professional concentration enriched undoubtedly the readings and the possibilities of a photography and its cultural role analysis, because one of the issues raised precisely this dissertation is to test the link between the technical mechanisms specific architectural photography in nineteenth century, which are those that determine their appearance, and their relation to the ways that responded to the scientific, cultural and social that were required.

Moreover, the texts by specializing in photography architecture are of special interest to familiarize the reader about technical concepts, the way to look and how to compose the frames and points of view, depending on the purpose of the images.

In that sense, Helmut Gernsheim' *Focus on Architecture and Sculpture* (1949) ⁴⁴, provides the first contemporary monograph in which, through small sections, with technical issues, describes some historical aspects in common between photography and architecture, with citations to the Architectural Photographic Society or individual authors as Charles Clifford, Frederick Ernest Evans or Marriage. Was architectural photography, professional photographer, one of his specialties and passions, which led him to collaborate with institutions such as the Warburg Institute or gather the first large collection of historical photography, with which his disappearance saved a considerable number of valuable pieces, as *Vu sur la fenêtre*, in Gras, one of the first blueprints of Nicéphore Niépce, held in 1826.

Samuel Eric de Maré also brought together in his book, *Photography and Architecture* (1961) ⁴⁵, his experience as an architect and photographer and wanted to get, in his words, three types of readers, amateurs who want to know more about photography, architects and students can learn to photograph for their own studies and to anyone who would contemplate beautiful images. So, articulated his book into two parts: the first, called *Ends*, in which, after a brief explanation of the origin of architectural photography, illustrated through examples contained in the same volume, and performed by himself, explained how was photographed every architectural style. In the second part, entitled *Means*, described the operation of the camera, film and objectives, giving advice on how to use them. It was the first work intended to explain from a broad perspective, what should be a picture of architecture and what it could be used.

Familiarize photographers with architecture language was, along with technical advice, the main focus of all these texts written by specialists. Joseph W. Molitor in *Architectural Photography* (1976) ⁴⁶, was much more concrete by introducing, after the usual tour of cameras,

lenses and films, the guidelines to be followed for photographing architecture based on their materials (stone, metal, plastic, wood) and of their type (urban views, offices, schools, churches, homes, banks, shops, factories), to finish describing the different uses of architectural photography.

The digital age arrival changed photographic manuals, which became focused on mere computer manuals instructions for further handling of images, leaving the role of interest have the camera, and that existing programs can be modified and distort a picture today.

Also in the field of exhibitions, from the eighties, monographic exhibitions are held on architectural photography, but have always been focused on specific collections and catalogs which are articulated mainly around the present authors.

Thus the Canadian Centre for Architecture held in 1982, *Photography and Architecture, 1839-1939* ⁴⁷, which showed the best examples produced by photographers from his collection whose catalog, edited by Richard Pare, followed the same narrative structure. It was the first compilation of the main authors of this genre, but then the path of many of them were still a mystery. This shows continued in *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation* (1989) ⁴⁸, a space dedicated to photography of architecture and way of representing the transformation of the industrial city. Also in Paris, had held an exhibition devoted to this topic, *L'Architecture in representation* (1985) ⁴⁹, which analyzed the role of photography as a record of the past and its auxiliary function in the field of restoration.

Other interesting exhibits that were released previously unseen funds, which also promoted the work of conservation and restoration of many of them, were *'This Edifice is Colossal' - 19th-century Architectural Photography* (1986) ⁵⁰, held at the International Museum of Photography at George Eastman House, and *Photographier l'architecture, 1851-1920* (1994) ⁵¹, which showed a small selection of the hundreds of thousands of photographs preserved in the Collection du Musée des Monuments Français, now the Mediatheque de l'Architecture et du Patrimoine. Recently, highlight *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina* (2000) ⁵², with funding from the Italian Alinari archive, *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles* (2002) ⁵³, which

performs a select tour of the big names in photography and architecture *Photographie für Architekten* (2011)⁵⁴, a work merely illustrated Architekturmuseum funds Munich.

Al margen de los textos técnicos y de los catálogos de exposiciones, las historias y ensayos dedicados a la relación entre ambas disciplinas son también un ejemplo de lo anteriormente reseñado sobre el tan variado origen del que parten las propuestas bibliográficas existentes sobre nuestro tema.

With technical texts and exhibition catalogs, stories and essays devoted to the relationship between the two disciplines are also an example of the above outlined about as varied origin of the proposals that leave existing literature on our subject.

Furthermore, in 1957, Henri librarians Bramsen, Marianne Bjorn Brons and Ochsner published, concerning the inventory of architectural photography funds from the Royal Library of Copenhagen and the Royal Danish Academy, the book *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*⁵⁵, whose introduction claiming the need to study these materials from a cultural point of view, beyond the technical, in order to explain the demand that existed at these images from the very origins of photography.

But have to wait thirty years to begin running such studies. In many of them, the nineteenth century was a period that was alluded briefly, because, in the most cases, the difficulty of access to study materials and variety of multiple localization sites (administrative files, libraries, private collections, etc..) because, unlike other works, the picture lacks unity in conservation treatment, which, no doubt, is determined by the purpose for which it was made.

Along with works in which you build a Architecturalc History of Photography on a purely visual, as in *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, (1990)⁵⁶ o *Building with light: the international history of architectural photography* (2004)⁵⁷, made from funds held in the Royal Institute of British Architects by Robert Elwall have been, especially historians of art and architecture that have penetrated deeper into typologies, evolution, influences and points of agreement and disagreement in architectural photography throughout its history, by highlighting the work number of Italian

authors, among which are the photographer and historian Italo Zannier, and the architectural historians Giovanni Fanelli and Marina Miraglia.

Italo Zannier, first Italian university professor teaching photography history, is one of the most prolific authors in this area of the world. Throughout his life he has published nearly 500 articles on travel photography, identifying the genre of *veduta* to architectural photography, justified question being Italy, as we shall see, one of the main reasons to object to look chamber through travelers and scholars from the birth of photography. In *Architettura e fotografia*⁵⁸, Zannier made a brief tour of the history of this relationship, to stop, in the instruments and methods currently photographing architecture.

Fanelli and Miraglia, however, they have delved into the field of the nineteenth century and established certain keys in the evolution of the look of the architecture, from the *veduta* to photography. Both participated, along with other authors in *Fotografia e architettura* (2004)⁵⁹, which brought together various thoughts about panoramic photography, the work of authors such as Mimmo Jodice or forms of representation of Fascist architecture.

In the more recent work of Fanelli, di *Storia della fotografia di architettura* (2009)⁶⁰, the author presents a general history of the genre until the twentieth century, through a chronological linking its various uses, such as the initial period of the century XIX which considers exclusively motivated by the need documentary. While this will be one of the main roles, the author does not, with the importance it deserves, that many of the works produced in this period came into direct conflict with the writers and painters of the same gender and age items reached classify them as true works of art, exhibited to the public just as was done in parallel with the official Salons painting, as we shall see. The artistic conception of architectural photography is not raised by Fanelli until the arrival of the vanguards of the twentieth century.

The issue of "Photographic veduta" and philological reconstruction, has been, however, the research conducted by Marina Miraglia, whose main studies has recently compiled in *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento* (2012)⁶¹.

Finally, we should mention the work of Micheline Nilsen, art historian and curator at the Snite Museum (University of Notre Dame), *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*⁶², in which the author reflects on the theme of the images retaining the museum and performing a socio-cultural examination of the origin of creation around the notion of the picturesque, historic preservation or nationalism, and *Nineteenth-century Photographs and Architecture*⁶³, collective volume edited by Nilsen, in which, by way of specific national examples shows the variety of objectives and needs that had architectural photography in the nineteenth century, in which we collaborate with *Spanish architecture article seen by foreign photographers of the 19th century*.

Methodology

Methodological approaches to the study of photography and its relationship to architecture in the literature just mentioned, considered from the analysis of the characteristics of the routes purely philological techniques, through the biographical, with few crossing lines pure technological analysis to study the consequences of the use of a technique or another formal aspects which, in addition to a detailed inventory of images, linking the cultural moment in which they were created.

After analyzing all of them and in the absence also of any previous detailed study, and for the Spanish case, we consider that our methodology should try to explain the technical issues and their responsibility for the forms produced. Should also respond to the reasons for the choice of buildings and monuments to photograph, to conclude what was the main target of all these pictures. That is, it tries to answer the how, when, who, why and what architectural photography took place in Spain, because only answering these questions can be reached to conduct a study as comprehensive as possible on this scenic and gender in our country, give back the keys to his development and establish their connection points to the history of art.

So, *Photography and Architecture in Spain (1839-1886)* seeks to analyze and explain the relationship between the two disciplines from the official date of the creation of the picture until the death of a French

photographer, Jean Laurent, as the figure that, through his commercial firm, exceptionally exemplified all possible developing architectural photography that would reach in the nineteenth century.

To understand and contextualize the role of representing architecture through photography in Spain, consider that in the first chapter was necessary to develop issues explain why there is a need to reproduce the works of art in Europe and In particular, the architecture, through photography and what were the procedures and technical tools that were used to it, and to know how their performance was partly explains the features of shape, number, use and dissemination of photographic work.

Despite the existence of technical descriptions in other publications, provided the original as possible in this first chapter, *Photography and Architecture: the referents of France and Britain*, lies in the detailed description of how architecture and photographed, along with techniques purely photographic, how there were also some procedures that were used specifically for architects, restorers and historians of architecture in the nineteenth century. Furthermore, in our attempt to showcase the rich variety of points of connection between photography and architecture, we call attention to a very significant aspect never discussed in the literature, such as photographic studios, sometimes designed or made by Famous architects such as Hector Horeau, London and Paris.

The sources used for this first chapter come from magazines, specialized technical treatises and articles published in France and Britain, all the time when you join our thesis and had never been translated into Castilian, whose work we have commissioned throughout all this study. We have also included other texts published but had not been linked to the field of photography, as with some letters of Federico de Madrazo, was privileged to witness the discovery of the daguerreotype when he was in Paris in 1839.

In *European Photographers in the nineteenth century architecture* has met all the photographers who made a significant architectural photography in France, Britain and Germany, citing both pioneers amateurs and professionals. This comprehensive course involves the creation of the first directory of authors in this genre, apart from collections or

techniques used, how they usually have been exposed in previous historiography, as we have seen.

Our survey work for this chapter has not been to work exclusively on biographical and bibliographical collection, and we have also conducted research that allow us to present incomplete data so far some of these authors, such as the so-called Prince Pigs of Anglona, confusing character and linked to the Roman School of Photography and whom we have identified as Pedro Téllez-Girón, XII Duke of Osuna, which was unknown role in the history of photography, as well as introduced the daguerreotype to Cuba, and its relationship to Roman calotypists circle.

Once tours procedures, techniques and photographers, opened a chapter dedicated to the dissemination of architectural photography, to explain how they were used such images, why and by whom and so try to understand the nature of the genre, its dimension in society and the level of acceptance and use in the professional field of architecture.

Among the companies and specialized exhibitions of the nineteenth century, we wanted to highlight the role of the Architectural Photographic Association since in her Spanish architecture was present from an early age.

With this chapter would close the space dedicated to exposing the birth and subsequent development of the genre of architectural photography in Europe, which we consider essential step in our approach in order to contextualize and assess their presence in our country.

In the first chapter on Spain, *The advent of photography in Spain*, did not intend to write both a history of photography, how to define and highlight those aspects so far not sufficiently valued in photographic literature of our country, especially those related to architecture, examining in parallel development we have done in the first few chapters and be able to define their meaning against the work done in Europe. Photographic studies designed by renowned architects such as Ricardo Velázquez Bosco or Manuel Aníbal Álvarez-whose drawings have become known here, next to the birth of the photographic industry, manifested through privileges photographic

invention and patents, all collected in the volume of documentary attachments are also new contributions of this work.

Once exposed the characteristics of photographic practice in our country in the nineteenth century, we propose the development of a chapter devoted to *Architectural photography in Spain*, according to use articulated so that the images were taken, following a chronological journey through authors. The photograph, as Freund said, is the result of a particular society at a particular time, which explains, for the Spanish case, the particularities of its evolution in our country during the nineteenth century was, above all, as we showed, Professional photographers importer and exporter of images, not only in the spirit of Romanticism, which seemed to be the only vehicle for transmitting the image of Spain, but also we will see also how the pictures are not the exclusive product of the need to continue feeding the romantic imagination, but other objectives documentaries, historical and artistic were also at the origin of many of these works.

Although lithographed images of our country have extensive literature about its spread in the culture of romanticism and linked to the field of manners and literature, not so in the same measure images of architecture in the nineteenth century and much least as it relates to photography when precisely will in evidence in this study, images of monuments photography taken directly from or inspired by them, were present at prominent pieces in the dissemination of the romantic and artistic as *L ' Espagne par le baron Ch 309 Davillier illustrée dessinées gravures sur bois par Gustave Doré* or memories and *Recuerdos y Bellezas de España*, by Francisco Javier Parcerisa.

In this chapter, also have been identified so far wrongly attributed works, such as John Gregory Crace, located albums have disappeared, such as the Viscount Louis d'Axat Dax, have released albums until now preserved in libraries real, like Charles Clifford for Queen Victoria and has identified the source of the subjects photographed, as in the case of images in the album of the Bisson brothers, hitherto considered original parts of the Alhambra and actually plaster casts were collection of Prangey Girault.

Besides analyzing objectives and biographical aspects surrounding the practice of this kind, our thesis studies the photographs of Spanish

architecture made until 1860, both in its technical features, and formal, to respond to our initial approach of how, when, who, why and what architectural photography took place in Spain. The determination of the date of 1860 is given by the opening at the time of a large number of local studies in each region of Spain and by widespread photomechanical procedures that set out to exploit the imagery already established so far, and set this thesis, multiplying production by thousands of photographs, which require detailed studies for each building and author.

To facilitate visual exposure of this chapter incorporate a table down in Volume II of documentary annexes, which are arranged geographically and chronologically photographed buildings as the production of different authors, the route may be followed by the construction of the image Spanish architecture, from its origin in the lithographs of David Roberts to its subsequent influence on the works of Doré and Davillier.

After analyzing all these issues, we devote a final chapter to the figures of Charles Clifford and Jean Laurent, who best represented the role of art photographer in the nineteenth century, reflecting both its romantic image works, scientific and commercial our country. *The monumental Charles Clifford's and Jean Laurent's Spain* is the full realization of biographical and professional profile, especially Jean Laurent, fruit constants contributions that have committed much of our research over the years.

The wide dissemination of these images, regardless of whether they were taken as a matter of souvenir, documentary or scientific, generated significant demand was nurtured by professional studios. In this chapter, as was done for the European case, we collected all the photographers who made architectural photography professionally. As will be seen, the presence of foreign photographers was decisive in Spain, settling some definitely, as Charles Clifford, who will work while other Spanish photographers who, to a much lesser extent than their counterparts overseas, engaged in architectural photography.

Accompanying this first volume of the dissertation, a second in which, through documentary annexes, we have included text, full albums unpublished and never contemplated, and inventories of

collections showing the spread of Spanish architectural photographs taken in the nineteenth century present in such important institutions as Harvard University and the Bibliothèque nationale de France.

To meet our goal has been necessary to collect images, albums and preserved historical publications in public and private institutions, analyze and establish their connection points and for this we should also document their authors, biography, work methods, career and cultural relations.

As noted at the beginning of this introduction inhomogeneity into consideration and preservation of photographic materials and the need to explore various documentary sources, personally took us to see a large number of photo libraries, public and private archives, museums, collections, libraries, archives and libraries, both domestic and foreign, including the file are Villa de Madrid (AVM), the Historical Archive of Protocols (AHP), the General Archive of the Administration (AGA), the Prado Museum Archive (AMP), the Archives of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando (ARASF), the Archivo General de Palacio (AGP), the Royal Library (RB), the National Historical Archive (AHN), the Historical Archive of the Spanish Patent and Trademark (AHOEPM), the National Library of Spain (BNE), the National Library of Spain (HNE), the Municipal Museum (MMM), the Library of the Faculty of Geography and History at the Universidad Complutense de Madrid (BGHUCM), the Archive Ruiz-Vernacci Cultural Heritage Institute of Spain (IPCE), the Photographic Collection of the University of Navarra (FUN), the Bibliothèque nationale de France in Paris (BNF), the Musée d'Orsay in Paris (MO), the Institut National d'Histoire de l'Art in Paris (INHA), the Centre des Archives diplomatiques of Nantes (cDNA), the Archives de la Ville de Paris (AVP), the Institut National de la Protection industrielle of Paris (INPI), the Municipal Archives of Nevers (AMN), the Musée de Langres (ML), the Société Française de Photographie Paris (SFP), the National Archives in Kew (NA), the Royal Archives and Collection of Windsor (RA and RC), the National Media Museum in Bradford (NMM), the Royal Photographic Society (RPS), the Victoria and Albert Museum (VAM), the British Library, London (BL), the Ashmolean Museum in Oxford (AM), the Archivio Alinari of Florence (Alinari), the Istituto per la Graphical

Rome (IG), the Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI), the Deutsches Museum (DM), the Institut für der Universität Karlsruhe Baugeschichte (IBUK), the Centre Canadien d'Architecture in Montreal (CCA) and the Metropolitan Museum in New York (Met).

In this regard, we acknowledge the assistance provided by all staff, in whom we have always found a great cooperation and willingness to do our work as well as teachers and specialists who have helped in the realization of this thesis, especially Amaya Rico, Esther Las Heras, Pilar Robres, Monica Carabias, Amelia Aranda Huete, Concha Herrero, Isabel Ortega, Assumption Domeño, Teresa Moreno, Fernando Garcia, Sylvie Aubenas, Hélène Bocard, Marc Durand, Larry Schaaf, Anthony Hamber, Micheline Nilsen, Ashley C. Givens, Erika Lederman, Ruth Kitchin, Emanuela Sesti, Maximilian Ulrich Schumann and my colleagues in the Department of History of Contemporary Art at the University Complutense of Madrid.

The completion of this thesis would not have been possible without the constant presence and support by Prof. Dr. D. Delfin Rodriguez Ruiz.

SUMMARY OF CONTENTS

«Spain seems a wasteland, despised by us, and open only to the speculative genius of foreigners. There is scarcely any valuable monument in its towns and villages, nor any jewel in its literature, nor any stamp in its annals that is not the object of research and study among the scholars of other countries. Arabian antiquities, copiously illustrated by Owen Jones and Girault de Prangey; those of Mexico, in the magnificent volumes of Lord Kingsborough; (...) and particular areas are vividly portrayed by William Cox, Watson and Campana, Asehabeh, Michel, Migné, Merimée, Circourt, Viardot and Washington Irving. What other nation, unless we go back to the ancient empire of the Orient, ever possessed such coveted riches?»

These words, dedicated to the American Hispanist William H. Prescott, best convey the significant presence of foreign scholars in the nineteenth-century art history of Spain. During this period, while photography was beginning to excel as a means of reproducing art works, historians, writers, architects and painters hailed the country as the paradise of romanticism and an example for the new art theoreticians who considered that classicism was exhausted as a source of models and sought iconographic references in Oriental and medieval architecture.

The Spain chosen by photographers of the mid-nineteenth century was emerging from a revolutionary period and recovering from the Carlist wars. In 1846 the so-called «Spanish weddings» brought the Duke of Montpensier, Antoine Marie of Orleans (1824-1890), to Spain to marry Infanta Maria Luisa Fernanda of Bourbon. Raised on the liberal attitude of French and English intellectuals, Antoine found Andalusia to be the place in which to put into practice his ideas of liberal progress, surrounded by artistic and monumental treasures. Isabel II and the Duke of Montpensier assembled the finest photograph collection of the day: the queen on account of the number of albums dedicated to her by the portraitists who offered their services to the Royal Household in the hope of securing its patronage and, above all, benefiting from the publicity of working at the court; and Antoine Marie of Orleans on account of his personal interest in photography and his patronage of many of the photographers who travelled to Spain. The conservative attitude of

Isabel II contrasted with the personality of the Duke of Montpensier, who was brought up in a Paris in which writers, artists and politicians espoused liberal thoughts and initiatives and for whom retrieving the monumental vestiges of the Middle Ages served their interests of national recovery.

There were two sides to this «rescuing» of models from the past: one that was linked to the roots of the monarchy's medieval past through the studying and restoration of medieval churches, convents/monasteries and castles, following in the footsteps of Chateaubriand; and another, more objective effort directed by the Academy and the Institut de France. This effort was concerned with scientific rigour and was implemented by people like Prosper Mérimée and Viollet le Duc through the Commission des Monuments Historiques with photographic projects such as that of the Mission Héliographique. In Spain Montpensier came to embody this spirit through restoration projects conducted at the Alhambra of Granada, San Vicente de Ávila, the Monastery of Yuste, the church of El Salvador in Seville, the hermitage of Valme and Covadonga, among other places. He commissioned photographic reports of the restoration, for example from Charles Clifford in the case of Yuste and from Francisco de Leygonier and Aubert in the case of Valme.

Whereas the French reconstruction and restoration movements were centred on medieval models, Great Britain espoused neo-Gothic architecture as one of its identifying features, and projects and institutions sprang up with John Ruskin as their chief promoter. They were aimed at recovering and conserving heritage but also at educating society. Museums and galleries thus became meeting places where people who could not afford to travel were encouraged to familiarise themselves with works brought from all corners of the earth. The South Kensington Museum—now the Victoria and Albert—was the best example of how this educational project came to fruition.

LITERARY DAGUERREOTYPES

In this cultural context Spain was viewed as a place where these medieval roots were still undiscovered and where, in addition to Romanesque and Gothic, Nasrid architecture could be found, of

which there were no similar examples in any other European country. The first work which contributed to making known and disseminating the presence of Muslim art in Spain was *Las Antigüedades Árabes de España* (1787), by José de Hermosilla, the greatest enlightenment undertaking embarked on until then by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. José de Hermosilla's drawings laid the iconographic foundations that were later reproduced in drawings and lithographs by historians such as Girault de Prangey, architects such as Owen Jones, and artists such as David Roberts and Gustave Doré. Cordoba mosque, the Alhambra of Granada, and Arabian inscriptions and decorative plasterwork featured in a host of publications in the second half of the nineteenth century, a period in which photographic illustrations gradually took over from lithography and eventually became omnipresent in the twentieth century.

Drawing and photography experienced a period of transition marked by tension between the two disciplines and in which artists chose one over the other. Such is the case of the draughtsman, traveller and historian Girault de Prangey, who learned the daguerreotype technique in 1841 before setting out on his journey to the Near East and after travelling around Spain in 1832. The results of this experience were *Granada y la Alhambra. Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada* (1837) and *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (1841), reference works which had huge repercussions on the historiography of Muslim architecture. Although their illustrations are lithographs, they are an early example of how the imaginary of Spanish architecture was viewed and shaped at a time when the daguerreotype technique was beginning to take off. Prangey used this technique in his following book—*Italy, Asia Minor, Greece, Lebanon and Egypt* (1841-1845)—for which he made more than 900 daguerreotypes as illustrations.

Eighteenth-century travellers' and scholars' interest in the classical antiquities of Greece and Italy gave way to the pursuit of Gothic and Oriental sources by French, Britons and Germans. Spain, on account of its history, architecture and customs and the romantic image conveyed of it by great writers of the time, became the setting where the essence of this past could be found without having to venture

beyond Europe. It is therefore hardly surprising that three pictures of Arabian monuments of Spain should have been included in *Excursions Daguerriennes* (1841-1842), the first illustrated book aimed at bringing together the most important works of the age and which featured the Court of the Maidens in the Alcázar of Seville, the Court of the Lions in the Alhambra palace in Granada and a view of the Albaicín of the Alhambra by Edmond-François Jomard (1777-1862).

The next examples of Spanish architecture to be captured in daguerreotype are the pictures attributed to Eugène Piot (1812-1891), which were made during his trip with Théophile Gautier (1811-1872) in 1840 and are now in the Paul Getty Museum. Although Gautier toured Spain that year, recent research conducted by the historians Carlos Sánchez and Javier Piñar shows that at least the daguerreotype of the Court of the Lions was made not then but several years later. In *Tra los Montes or Voyage en Espagne* (1843) Gautier expresses the wariness and astonishment with which Spaniards viewed the camera they were carrying:

Our daguerreotype in particular greatly worried the surly customs officers; they approached with countless precautions and like people who are afraid to jump up in the air; I believe they took it to be an electrical machine; we refrained greatly from causing them to change this salutary idea.

Despite giving an account of all the vicissitudes he suffered with the camera, he only mentions the taking of a daguerreotype in Burgos, and only uses this term again to define his account as a «literary daguerreotype».

But it is the daguerreotype of the Court of Lions in the Alhambra in Granada which calls the date into question, as the literary descriptions, existing documentation on the successive transformations and restorations the building underwent and the picture of the courtyard, all of which are published in the *Excursions Daguerriennes* of 1840, show that there was a garden surrounding the fountain of the Court of Lions that year. If, like Jomard's, the daguerreotype had been taken in 1840, it would also show the vegetation. In addition, although Gautier paid further visits to Spain in 1846 (on the occasion of the

«Spanish weddings») and 1864, there is no record of his having visited Granada on either trip.

Compared to the few examples of daguerreotypes, there were many renowned photographers proficient in the calotype process who travelled to Spain in the late 1840s. But before examining the works of the foreign photographers who visited the Iberian Peninsula, we should mention that of Francisco de Leygonier y Aubert (1812-1882), about whose nationality and presence in Seville information has been confusing until now. Regarded as French or of French origin, Leygonier was certainly born in Spain, but it was in France where he studied philosophy and calculus and where he learned the calotype technique. His first salted paper prints of the Reales Alcázares and cathedral of Seville date from 1846. By 1850 he was working for the Duke of Montpensier, for whom he took pictures of Seville (1852) and Granada (1853), as well as those of the hermitage of Valme (1859), which was restored on Montpensier's initiative. He worked as a correspondent for the journal *La Lumière* in Seville, where he was the most famous photographer of the decade; his son Francisco de Leygonier y Ortiz continued with his work.

THE SCHOOL OF GUSTAVE LE GRAY

In 1847 knowledge spread of the calotype, the new photographic method devised by Fox Talbot. This breakthrough was followed in 1851 by Scott Archer's collodion process, which was soon learned by French photographers. Gustave Le Gray was the greatest authority on these techniques. They were learned by Le Secq, Maxime Du Camp, Nègré, Laborde and Delessert at Le Gray's studio on the Rue Richelieu. This group of experienced students also included the Viscounts of Vigier and Dax—who exemplify the liberal-minded nobility's keen enthusiasm for photography practically since it was invented—Émile Pécarrère and Alphonse de Launay.

Viscount Louis de Vigier (1821-1894), a fellow student of the Dukes of Aumale and Montpensier at the Lycée Henri IV, travelled to Seville in the summer of 1849 and stayed at the Montpensiers' mansion. During his stay Vigier produced the first calotypes of Spain, which he brought together in the *Álbum de Sevilla* (1851). Perhaps it is to these early works that Niépce de Saint-Victor referred to in his

address on *Héliographie sur verre* at the Académie des Sciences in 1851. The series of 31 pictures from the *Álbum de Sevilla*, which was dedicated to his friend the Duke of Montpensier, begins with a view of the Torre del Oro followed by a photograph of the Palacio de San Telmo (Montpensier's home), as a tribute to the Duke, and continues with the city's landmark buildings that were part of the romantic imaginary: the Giralda tower, the Reales Alcázares and the city hall, among others. Although the iconography of the *Álbum* is in keeping with a standard romantic image, Vigier sought originality through light effects and frontal shots.

Nor did Vigier—an active member of the Société Française de Photographie as well as of the Photographic Society of London, which he joined only a month after its establishment—lose contact with his master Le Gray or with the influence of the landscape trends of the School of Fontainebleau, which is evident in his next work, the *Álbum de los Pirineos* (1953), in which he improves on the dry wax paper process, as explained in the leading technical treatises of the day. His work was reviewed several times in *La Lumière* and hailed as among the finest examples of landscape and architectural photography. Lacan wrote of Louis de Dax's *Álbum* in 1854: "The beautiful prints of M. le vicomte de Vigier and M. Tenison, like those of M. Marés and Clifford, reproduce all the artistic treasures of this beautiful country; the album of M. le Vicomte Dax adds precious pages to this interesting collection".

During his trip to Spain in 1853, Viscount Louis de Dax d'Ayat (1816-1872), a writer, illustrator and amateur calotype photographer, made more than 400 clichés-verre, of which only the 24 pictures from an album entitled *Vista de Paris y algunas de otros puntos* in the Royal Library of the Royal Palace of Madrid are known today. A sculpted bust of Queen Isabel, the Museo del Prado, the fountain of Neptune and the Royal Palace are the only images of Spain in this album. However, we know that the *Album d'Espagne, les bords du Rhin, le midi de France, Raphael, Velazquez, Murillo*, in addition to the subject-matter mentioned in the title, included a general view of Madrid from the observatory of the Retiro, «which gave an accurate and full idea of the city» and a view of the Triumphal Arch of Charles III—now the Puerta de Alcalá—which stood out for its «livelier and

more picturesque» perspective. The delights of Seville and the Alhambra of Granada and the main works of Velázquez and Murillo completed the Spanish repertory of this album, the whereabouts of which are now unknown. The prominent presence of photographs of paintings and the existence of two calotype reproductions of allegorical paintings inserted into the heroic drama *La Escuela de los pueblos* by Baron J. A. de Rostan place him among the pioneers in the genre of reproductions of works of art.

Alphonse de Launay (1827-1906) and Émile Pécarrère (1816-1904) travelled around the Iberian Peninsula before Dax in the early 1850s. Their calotypes of Spain were discovered only recently and repeat the standard iconographical models established for Seville and Granada. De Launay, a lawyer by profession, made two trips. During the first, in 1851, he concentrated on taking pictures of human types and landscapes and in the second, in 1854, he photographed the architecture of Seville, Cordoba, Burgos, Segovia, Valladolid, Toledo and also Granada, the city of which he took the most pictures. His work provides a new insight into architectural photography as, in addition to taking the types of photos standardised by his predecessors, De Launay adds shots of details and fragmented views to the architectural iconography, in the manner of the drawings of Girault de Prangey and Owen Jones. The scant known output of Émile Pécarrère, who signed his works «Em. Pec.», is centred on the palm grove of Elche, the Reales Alcázares of Seville and the Alhambra of Granada; these photographs were taken in about 1852.

The number of photographers gradually increased throughout the nineteenth century and demand for pictures spurred the development of a new trade in which entire collections and studies were sold and changed hands. This practice grew following the appearance of the first publishers of series. While examples of stereoscopic photographs are better known, the commercialisation of other types of photographs continues to be a hazy area, although there were cases among the first calotypists such as Pablo Marés. His photographs, dated between 1851 and 1852, were sold by the Bisson brothers and by Louis-Alphonse Davanne. Despite what has been claimed so far in the related bibliography, neither the Bissons nor Davanne took any photographs on Spanish soil. So far 12 calotypes by Marés of Seville,

Valencia, Palma de Mallorca and Granada have been located. Some were registered by the Bisson brothers in the Legal Deposit of the Bibliothèque Nationale de France in 1853. That year they published *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra* offrant dans leur ensemble une synthèse, consisting of twelve copies of plasterwork decorations from the Alhambra after models previously drawn by Prangey and Owen . However, there is no documentary evidence that such a journey was made. Objects of this kind were in wide circulation in France and Britain at the time. Louisa Tenison denounced this practice in Castile and Andalucia (1853):

Nothing is safe from the hands of some travellers. They will stop at no petty pilfering, in order to display a motley catalogue of things, comprising perhaps a corner of an Egyptian hieroglyphic, a finger of some Grecian statue (...), an arabesque from the Alhambra.

Doré illustrated this custom in the engraving *Les voleurs d'azulejos, à l'Alhambra* . As well as to the Bisson brothers, Marés lent or sold his pictures of Palma de Mallorca, the Court of the Lions and the Court of the Myrtles to Louis-Alphonse Davanne, and they are now in the Musée Cantini.

FROM PARIS TO CADIZ

Although there were more foreign photographers in Spain than are mentioned here, we have discussed those who were discovered only recently, those who were pioneers in how they viewed their subjects and those who produced a significant number of photographs of buildings and monuments. We do not deal with those whose output was limited to landscape, genre scenes or, indeed ,stereographic photographs, as the latter were more a consumer product than one of artistic interest. But we wish to make an exception: the oeuvre of Eugène Sevaistre, a specialist in stereoscopic views, whose work was included in the first illustrated guidebook on Spain, written by Alfred Germond de Lavigne. A translator, historian and traveller in Spain from 1857, two years later Lavigne published the *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal* featuring 54 of the more than two hundred pictures taken by Eugène Sevaistre around the same time as Lavigne's travels . Only two illustrated copies of this work are known: one that belonged to Empress Eugenie and another

to Isabel II of Spain . Sevaistre's photographs are notable for their clarity and the originality of their subject matter and framing and he was the first to produce such an extensive set of views of Spanish monuments and cities. This quality led Gaudin brothers, who specialised in stereoscopic photographs, to sell Sevaistre's pictures under their trademark.

At the end 1850s we find the work of Count Gustave de Beaucorps (1825-1906) and Louis de Clercq (1836-1901). Beaucorps spent between 1858 and 1859 travelling across Algeria, Italy, Turkey, Georgia and, of course, Spain. A compulsive collector, he used photography as means of «possessing» that which he could not buy. His work continued in the iconographical wake of his predecessors and his passion for the Orient is reflected in the selection of places he photographed: Burgos, Valladolid, El Escorial, Toledo, Seville and Granada. He exhibited his work at the Société Française de Photographie, although he never belonged to it, and his photographs, which were of evident documentary value, were reproduced in the journal *L'Illustration*. Beaucorps broadened the existing photographic repertoire with picturesque and still life subjects and unattractive views such as that of the scaffolding in the Courtyard of Lions at the Alhambra. He had a close relationship with the Briton Charles Clifford; indeed, their choice of subject matter and compositions were almost identical and might even suggest that the two were involved in a commercial trade.

Louis de Clercq produced a more archaeological, ordered and systematic corpus of photographs on Arabian antiquities in the Mediterranean. It was compiled in *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monuments et vues pittoresques, recueil photographique exécuté par Louis De Clercq*, a work comprised of six albums, the last of which was devoted to Spain. His photographs, which were produced using a technique that was starting to become outdated following the invention of collodion, display the same iconographical basis as all the photographs discussed so far: El Escorial, Madrid, Granada, Seville, Malaga and Cadiz.

FOLLOWING THE FOOTSTEPS OF RICHARD FORD

While the tales of Laborde, Gautier and Dumas had a key influence on French photographers, Richard Ford and his *Hand-book for Travellers in Spain and Readers at Home* (1844) were no less influential on Anglo-Saxon travellers. The Tenisons, an Irish couple who enjoyed a close relationship with Ford as well as with the London-based Arabist Pascual de Gayangos, toured the country from October 1850 to spring 1853. Each portrayed their Spanish travels in their own way: Louisa Tenison (1819-1882) did so in Castile and Andalucia illustrated with original drawings by Louisa herself and by Eggon Lundgen, a Seville-based artist specialised in views and folk types; in contrast, Edward-King Tenison (1805-1878) put together an album of 35 positives of Granada, Cordoba, Seville, Madrid and Toledo—of which he produced a panoramic view that was mentioned by Sparling in his treatise on the art of photography —Segovia, Valladolid, Burgos and Montserrat. Some of these photographs were commercialised by Blanquart-Evrard in *Souvenirs photographiques* and *Recueil Photographique*. The circulation of this album was limited, but the presence of views of Toledo, Madrid and Segovia breathed fresh life into the iconography. His technique reflects the lessons learned from Gustave Le Gray and Édouard Baldus. He learned from Baldus the use of gelatin, which enabled him to make large-sized pictures such as the panoramic view of Toledo mentioned by Sparling.

Although up until this point most works were individually produced—a mixture of souvenirs and documents in the manner of the «literary daguerreotypes» of the age—it was not long before the first steps were taken towards mass production and the commercialisation of photographs aimed at travellers, amateurs and scholars .

COMMERCIAL PHOTOGRAPHY

In 1851 Charles Clifford set up his «daguerreotypy on paper» studio in the centre of the Spanish capital and made several balloon flights with Goulston, a famed aeronaut. His appearance on the Spanish scene was initially motivated by political rather than artistic interests. Several of the letters addressed to the Duke of Montpensier attest to his role

as an informant of the British Crown. This may be why Clifford always cultivated a close relationship with the Duke of Montpensier, Queen Isabel II, for whom he was official photographer, and Queen Victoria of England, the main patron of his work. In 1852 he presented his first album *Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias...*, which was of poor quality.

Under the patronage of Queen Victoria, Clifford set about photographing the most significant monuments throughout the Peninsula with the intention, as he states in the introduction to *A photographic scramble through Spain*—a catalogue in which Clifford selected 171 pictures to be sold—of immortalising an architectural past full of unique examples in a state of absolute neglect on the part of the Spanish authorities. The *Scramble*, which was published around 1861-1862, was initially put together in a manuscript draft entitled «Photographic ‘Souvenir’ of Spain. Temporary Index to Vol 1. and Vol. 2» and containing 159 pictures, which Clifford sent to Queen Victoria for approval. The project materialised in an album with the same title, published in 1861 under the sponsorship of «Queen Victoria and her husband, the prince consort, the Queen and the King of Spain, the Emperors of France, Russia and Austria and the Duke of Montpensier».

The work of Clifford, a member of the Architectural Photographic Association from 1857 to 1861, was exhibited at various international exhibitions. Helmut Gernsheim was the first to evaluate his work in 1960 and found it to be of unusual merit in architectural photography, comparable to the work of other contemporaries such as Baldus, Bisson and MacPherson. Indeed, not only was Clifford's work lavish in details and views, but he was furthermore advised by Spanish architects. In 1853 Clifford took part in an artistic expedition organised by the director of the school of architecture, Narciso Pascual y Colomer, who enlisted a group of students, the draughtsman Francisco Jareño and a sculptor of the Real Academia de Bellas Artes. They produced 30 photographic views, a host of plaster casts and more than 50 large drawings.

Clifford's pictures were in great demand from the British public. In 1857, under the sponsorship of Queen Victoria, he launched a work on «the Middle Ages in Spain» in London ; it is not certain whether this was an album or a literary publication, as we know that Clifford allowed some of his works to be used to illustrate books on Spain, such as *Autumn Tour in Spain* (1860) by Reverend Richard Roberts. The photographs of Spanish architecture were posthumously compiled by his wife Jane Clifford, also a photographer, in the *Álbum Monumental de España* (1863).

No doubt the importance of Clifford's work and its dissemination in England attracted other British photographers such as Robert Peters Napper (1819-1867) and Francis Frith (1822-1898). They maintained a short-lived business relationship from 1861 to 1863. Napper travelled to Spain on an assignment for the firm Francis Frith & Co. He was headed for Andalusia, where he came into contact with the Duke of Montpensier, to whom he sent the first two copies of his album *Views in Andalusia* (1864) comprised of 71 pictures of Seville, Gibraltar and Granada. The album included a set of five photographs of the Palacio de San Telmo—the Duke's residence—with the typical repertory centred on the Spanish-Muslim architecture of Seville and Granada and several general views of both cities. It was furthermore completed with several pictures of folk types and customs. Of this output, Frith sold 40 photographs under his trademark and expanded the repertoire himself a decade later .

Jean Laurent (1816-1883) carried on more exhaustively with the work begun by Clifford and put into practice what Disdéri had proposed to the French government in 1860: the systematic reproduction of the main works of art in museums and private collections and Spanish and Portuguese monuments. Although his output was not as huge as that of his contemporaries Braun, Hanfstaengl and Alinari—who in turn drew on other photographers' works to produce their catalogues—Laurent deserves a prominent place as a pioneer in commercialising this type of work, as pointed out by his Alfonso Roswag in the introduction to the firm's catalogue *Guide de l'Espagne et du Portugal du point de vue artistique, monumental et pittoresque* (1879).

PHOTOGRAPHY AS A DOCUMENT

In the 1860s Charles Clifford and Jean Laurent received commissions from the Victoria and Albert Museum for its project to compile pictures of the main monuments and works of art all over the world. Aware of the important educational role of the new medium, in 1868 the museum organised a photographic expedition to document the principal examples of Romanesque and Gothic architecture in Galicia (a region in northern Spain) and Portugal. The campaign was directed by the museum's curator, John Charles Robinson, a corresponding member of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Although his research was focused on Italian art, after visiting Santiago de Compostela in 1863 Robinson wrote to the museum stating that he believed that the aesthetic and historical elements to be found in Iberia would put an end to French supremacy of the arts. The person entrusted with this photographic report was Thurston Thompson, who travelled to Spain and Portugal in 1868 and took 308 pictures of architecture. Thompson, a renowned photographer of this kind in his country, produced an extensive report including not only monumental views but also details, making his work inevitably comparable to that conducted by Secq and Nègre for the Mission Héliographique.

Photography as a document, but of Spanish architecture, also provided Orientalist painters of the day with models and sources of inspiration. Many of the leading practitioners of this artistic movement visited Andalusia throughout the second half of the nineteenth century. Of all of them, we wish to recall the work of Henri Regnault (1843-1871) on account of his close relationship with photograph. His early death in the Franco-Prussian war made him a hero and marked a great loss to the country owing to his promising talent. Regnault travelled around Spain from August 1868 to January 1869, spending most of this time in Granada. His father, Henri-Victor Regnault, was a prominent member of the Société Française de Photographie and a key figure in perfecting photographic processes. In his correspondence, which was published by Arthur Duparc in 1873, Henri Regnault constantly refers to taking photographs during his stay in Spain. He used photography to finish his portrait of General Prim and while in Alicante, whose scenery he praised, he

divided his time between photography and painting. Fascinated by the Alhambra, he took many photographs there which are as yet unknown, but we are familiar with his watercolours, in which the influence of photography is a constant feature in his framing and perspectives.

Whether as an illustration, document, souvenir or source of inspiration, the presence of Spanish architecture in the history of photography is evidenced by prominent authors and numerous examples.

CONCLUSIONS

Throughout these pages we have tried to build the different relationships that photography and architecture maintained throughout the nineteenth century in our country, after making a necessary introduction to the problems and issues that were determinant in the center of the main countries Photographic and dissemination activities, as were France and Britain, and before we could establish that Spain was not employed.

In this analysis we begin with conceptual aspects linked to the picture with the representation of architecture since François Arago had issued the daguerreotype in August 1839, an event that would occur in the middle of a discussion on ways to build and preserve the memory the past, for which the photographic reproduction came to become a promising tool.

The first technological steps, accelerated by the need to produce images in less time and with greater detail, had also much to do with the choice of subjects, since, as we have seen, architectural photography had one of the great advantages to be playable character and was motionless and in well-lit location that although obvious, were key to successfully produce images. Technical limitations explain the fact that a clear absence of architectural interiors or repetitive choosing certain views that were as consolidation conclusion of an imaginary repeated since then until today.

The improvement in the means of production and photographic reproduction, coupled with ever increasing, specialized demand and decision defined before being made, led to the professionalization and opening a trade that would live their golden years between 1850 and 1880 .

Contextualization of Spain's role had diminished the complexity of the existence of the photographs produced over the years, a lack of documentation and uniform treatment for this type of material, which he joined a production made by the vast majority of foreign authors, the a search involving mainly foreign sources, which have also suffered for years the lack of care needed for their conservation.

Despite the difficulty, searching and linking up of these various sources of information, through books, catalogs, newspapers, magazines, documents and photographs, have resulted in the inclusion of new names to the history of photography in our country by discovering unknown photographers completely, as the prince of Viscount Anglona or Dax or the construction of new biographies, such as Leygonier François, Count of Vernay or famous Charles Clifford.

Mostly foreign names, because one of the peculiarities of Spanish architectural photography was widespread that took our country abroad, attracting an ever increasing number of travelers and professionals, mostly sought to live Experience romantic trip, after having conducted through the pages of books, but this time carrying their own cameras.

Although photography of monuments in Spain would not have the social and institutional support through an infrastructure to acquire, promote, exhibit and publish photographs and other countries, its main fortune was that it is precisely they who were admired and made known, becoming part, under the banner of scientific positivism, the itineraries of artists, architects, art historians and architecture began to look beyond our architecture where previously only the eye of Moorish architecture, beginning at be assessed the Romanesque and the Renaissance. Contribute to this, not only photographers who came with an institutional or commercial custom, so would those found in Spain a prosperous place where new studies in the European manner, as Charles Clifford and Jean Laurent.

The reasons why Spain will have this peculiarity also been established through the analysis of the reception of photography in our country, its relationship to cultural institutions, their teaching and the birth of an industry that was in its best patent records reflex.

As would happen in Europe, the purpose of the photographs determined the character of the images, their frames, reasons and rationale, and so we have established, through the reading of images known so far, three distinct and different motivations.

The first was the continued artistic journey of romantic character, in which the pen and brush, was replaced by the first portable cameras

continued to portray what had previously seen in the lithographs of David Roberts and read in the pages of Dumas, being the Alhambra and the Alcazar the main object of his compositions, surpassing the considerable number of photographs episodic Madrid, El Escorial and Toledo, for example. In addition, amateur photographers had the advantage that offered the use of an instrument against the drawing, required no special artistic skills, being the most experienced practitioners of photography, authors of compositions that conveyed the concerns of the new look was being imposed by the avant-garde painting, with markedly oblique perspectives, through arches or high viewpoints, ways of seeing otherwise turn inherited the tradition Piranesian.

No doubt, also scientific guiding some travelers to these iconic examples of Muslim architecture resulted in the first detailed series of these buildings, we find the true role that photography documentary would meet for art history. Collect images with the finest examples of Spanish architecture was the subject of expeditions like Jakob Lorent or Thurston Thompson, sent by the Victoria and Albert Museum.

The ultimate motivation was favored by the opening of the imagination of Spanish architecture that increased commercial interest in European studies, for whose work improved infrastructure and travel conditions that drove tens, codes which included photographic Spanish art and monuments, upgrade to contain thousands of pictures, Charles Clifford and Jean Laurent development this paradigm.

While our goal has been to lay the foundation of the history of architectural photography in Spain, their motivations, forms and construction milestones for establishing the essential role as an exporter of Spain took pictures and formulas that created this whole imaginary also have shown the causes of this greater acceptance abroad, comparing the situation in Europe and the Spanish through the same institutional and cultural indicators, which have resulted in writing a parallel history of photography in Spain centered aspects, authors and hitherto unseen problems historiography.

The renowned historian of photography Hemut Gernsheim, about Charles Clifford, wrote in 1960 that "*Spain, unlike Italy, a country not*

frequented by tourists in the nineteenth century and was not part of the usual itinerary of the Grand Tour". Fifty years later, our research has modified this idea making it known that our country is not only part of the Grand Tour photography, but photography through its attractions, its architecture was discovered, praised and released by Romantic scholars and scientists precisely foreigners throughout half of the nineteenth century visited.

¹ FREUND, Gisèle, *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2011, p. 3.

² BENJAMIN, Walter, *Dicursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982; BENJAMIN, Walter, "Petite histoire de la photographie", en *Études photographiques*, n° 1, 1996 y BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

³ BENJAMIN, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, en *Die Literarische Welt*, 7º año, n° 38, 18 sept., pp. 3-4; n° 39, 25 sept., pp. 3-4 et n° 40, 2 oct. 1931, pp. 7-8.

⁴ SNELLING, Henry H., *The History of the Art of Photography or the Production of Picture through the Agency of Light*, New York, G.P. Putnam, 1849. (Reed.: Hastings on Hudson, N.Y., Morgan & Morgan, 1970).

⁵ FIGUIER, Louis, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Paris, Langlois et Leclercq, 1852.

⁶ BELLOC, Auguste, *Les quatre branches de la photographie, Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer*, Paris, edición del autor, 1853.

⁷ MAYER, Ernest y Louis PIERSON, Louis, *La Photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, Hachette, 1862.

⁸ BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, L. Danel, 1869.

⁹ DAVANNE, Louis-Alphonse, *La photographie, ses origines et ses applications*, [conferencia del 20 de marzo de 1879 en la Sorbonne], Paris, Gauthier-Villars, 1879.

¹⁰ GERSHEIM, Alice y Helmut, *The History of Photography*, Oxford University Press, 1955.

¹¹ NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1964. [Trad. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983].

¹² LEMAGNY, Jean-Claude, y ROUILLÉ, André, *Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1986. [Trad. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988].

¹³ ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, New York/London/Paris, Abbeville press, 1986.

¹⁴ MARIEN, Mary Warner, *Photography. A cultural History*, Nueva Jersey, Pearson, 2002.

¹⁵ MARBOT, Bernard, *Invention du XIXe siècle - Expression et Technique - La Photographie-Collection de la Société française de Photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1976.

¹⁶ MARBOT, Bernard y NAEF, Weston J., *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle: 180 chefs-d'oeuvre du département des Estampes et de la Photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1980.

¹⁷ VV.AA., *La Photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de L'École des Beaux-Arts*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1982.

¹⁸ HAWORTH-BOOTH, Mark (ed.), *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*, London, Victoria & Albert Museum/Apterture, 1984.

- ¹⁹ REVENGA, Luis y RODRÍGUEZ SALMONES, Cristina (eds.), *La fotografía en España hasta 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- ²⁰ KURTZ, Gerardo y ORTEGA, Isabel (coords.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, El Viso, 1989.
- ²¹ BUERGER, Janet E., *The Era of the French Calotype*, Rochester, International Museum of Photography, 1982.
- ²² JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia P., *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- ²³ SOTHEBY'S, *La Photographie, Collection Marie-Thérèse Et André Jammes Catalogue of sale*, Paris/New York, Sotheby's, 1999.
- ²⁴ BRETTELL, R., y FLUCKINGER, R., *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain*, Boston, Godine, 1984.
- ²⁵ DANIEL, Malcolm R. y BERGDOLL, Barry, *The Photographs of Édouard Baldus*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.
- ²⁶ AUBENAS, Sylvie (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2002.
- ²⁷ FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1999.
- ²⁸ VV.AA., *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada, Patronato de La Alhambra, 2007.
- ²⁹ FONTANELLA, Lee, *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- ³⁰ NARANJO, Joan, *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunweg, 2000.
- ³¹ MULET, María José, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*, Madrid, Lunweg, 2001.
- ³² VV.AA., *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en La Alhambra, Granada*, Patronato de La Alhambra, 2002.
- ³³ GONZÁLEZ, Ricardo, *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- ³⁴ FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1999.
- ³⁵ VV.AA., *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada, Patronato de La Alhambra, 2007.
- ³⁶ FONTANELLA, Lee, *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- ³⁷ NARANJO, Joan, *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunweg, 2000.
- ³⁸ MULET, María José, *Fotografía a Mallorca 1839-1936*, Madrid, Lunweg, 2001.
- ³⁹ VV.AA., *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en La Alhambra, Granada*, Patronato de La Alhambra, 2002.
- ⁴⁰ GONZÁLEZ, Ricardo, *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- ⁴¹ REAULX, Dominique de (dir.), *Le Daguerrotypie français. Un objet photographique*, Paris, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2003.
- ⁴² AUBENAS, Sylvie (Dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843 - 1860)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011.

-
- ⁴³ The nineteenth-century works that speak of the relationship between photography and architecture we considered part of the object of our study and they are listed in Chapter 1 of this dissertation.
- ⁴⁴ GERSHEIM, Helmut, *Focus on Architecture and Sculpture, An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture*, London, The Fountain Press, 1955.
- ⁴⁵ DE MARÉ, Eric Samuel, *Photography and architecture*, New York, Praeger, 1961.
- ⁴⁶ MOLITOR, Joseph W., *Architectural Photography*, New York, John Wiley & Sons, 1976.
- ⁴⁷ PARE, Richard (ed.), *Photography and architecture, 1839-1939*, Montreal, Centre canadien d'architecture, 1982.
- ⁴⁸ BLAU, Eve y KAUFMAN, Edward (eds.), *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1989.
- ⁴⁹ VV.AA. *L'Architecture en représentation*, Paris, Ministère de la Culture, 1985.
- ⁵⁰ SOBIESZEK, Robert A., *'This Edifice is Colossal'-19th-century Architectural Photography*, Rochester, International Museum of Photography, 1986.
- ⁵¹ MONDENARD, Ann de, *Photographier l'architecture, 1851-1920*, Paris, Musée National des Monuments Français, 1994.
- ⁵² BELLI, Gianluca, FANELLI, Giovanni y MAZZA, Barbara, *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina*, Florencia, Alinari, 2000.
- ⁵³ VV. AA., *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles*, Grenoble, Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- ⁵⁴ NERDINGER, Winfried (ed.), *Photographie für Architekten*, Múnich, Architekturmuseum, 2011.
- ⁵⁵ BRAMSEN, Henri, BRONS, Marianne y OCHSNER, Bjorn, *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*, Conpenhage, Thaning and Appel, 1957.
- ⁵⁶ ROBINSON, Cervin y HERSCHMAN, Joel, *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, Nuevo York, Mit Press, 1990.
- ⁵⁷ ELWALL, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography*, London, Royal Institute of British Architects/ Merrell, 2004.
- ⁵⁸ ZANNIER, Italo, *Architettura e fotografia*, Roma, Laterza, 1991.
- ⁵⁹ VV.AA., *Fotografia e architettura*, Florencia, Angelo Pontecorboli editore, 2004.
- ⁶⁰ FANELLI, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Roma, Laterza, 2009.
- ⁶¹ MIRAGLIA, Marina, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milan, Granco Angeli, 2012.
- ⁶² NILSEN, Micheline, *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*, Visual Culture in Early Modernity Series, London, Ashgate Publishing, 2011.
- ⁶³ NILSEN, Micheline (ed.), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Farnham, Ashgate, 2013.

TESIS DOCTORAL

FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

EN ESPAÑA, 1839-1886

VOLUMEN II

ANEXOS DOCUMENTALES

HELENA PÉREZ GALLARDO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DIRECTOR

DR. DELFÍN RODRÍGUEZ RUIZ

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID**

ÍNDICE

VOLUMEN II

[ANEXO 1.](#) TABLA DESPLEGABLE CON IMÁGENES DE ESPAÑA EN LITOGRAFÍA Y FOTOGRAFÍA, ENTRE 1834 Y 1867.....EN CD ADJUNTO.

[CAPÍTULO 1](#)

[ANEXO 2.](#) PROCEDIMIENTOS FOTOGRÁFICOS DEL SIGLO XIXPÁG. 1

[ANEXO 3.](#) PROCEDIMIENTOS FOTOGRAFICOS DE COLORPÁG. 3

CAPÍTULO 3

[ANEXO 4.](#) SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS EUROPEAS EN EL SIGLO XIX.....PÁG. 5

[ANEXO 5.](#) OBRAS EXPUESTAS EN LAS EXPOSICIONES DE LA ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY EN 1858, 1859, 1861PÁG. 7

[ANEXO 6.](#) NOËL-MARIE PAYMAL LEREBOURS, *EXCURSIONS DAGUERRIENNES : VUES ET MONUMENTS LES PLUS REMARQUABLES DU GLOBE*, PARÍS, 1840-1843PÁG.79

[CAPÍTULO 4](#)

[ANEXO 7.](#) RELACIÓN DE LOS PRIVILEGIOS DE INVENCION INSCRITAS, ENTRE 1854-1878, Y CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE PATENTES Y MARCAS DE ESPAÑA (MADRID)PÁG.101

[ANEXO 8.](#) RELACIÓN DE PATENTES INSCRITAS, ENTRE 1878 Y 1886, Y CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE PATENTES Y MARCAS DE ESPAÑA (MADRID).....PÁG.105

[ANEXO 9.](#) MEMORIA DEL “GRAFOSCOPIO”, APARATO PATENTADO POR ALPHONSE ROSWAG, EN 1882 PÁG. 109

CAPÍTULO 5

- ANEXO 10. JOSEPH DE VIGIER, *ALBUM DE SEVILLA*, 1851 PÁG. 113
- ANEXO 11. EDWARD-KING TENISON, *RECUERDOS DE ESPAÑA*, 1853...PÁG.121
- ANEXO 12. LOUIS DAX D'AXAT, *VISTA DE PARIS Y ALGUNAS DE OTROS PUNTOS*, 1853PÁG.129
- ANEXO 13. FRÈRES BISSON, *CHOIX D'ORNEMENTS ARABES DE L'ALHAMBRA REPRODUITS EN PHOTOGRAPHIE*, 1853PÁG.135
- ANEXO 14. NEGATIVOS DE JAKOB A. LORENT, CONSERVADOS EN EL INSTITUT FÜR BAUGESCHICHTE DE KARLSRUHE, 1859.....PÁG.141
- ANEXO 15. LOUIS DE CLERCQ, *VOYAGE EN ORIENT*, 1859-1860, TOMO VI.....PÁG.149

CAPÍTULO 6

- ANEXO 16. CHARLES CLIFFORD, COPIA TALBOTIPIA DE LOS MONUMENTOS ERIGIDOS EN CONMEMORACIÓN DEL RESTABLECIMIENTO DE S.M. Y LA PRESENTACIÓN DE S.A.R. LA PRINCESA DE ASTURIAS, 1852PÁG. 159
- ANEXO 17. ALBUM MONUMENTAL DE ESPAÑAPÁG.163
- ANEXO 18. ALFONSO ROSWAG, *GUIDE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL DU POINT DE VUE ARTISTIQUE, MONUMENTAL ET PITTORESQUE*, 1879PÁG. 203
- ANEXO 19. GERMOND DE LAVIGNE, *ITINERAIRE DESCRIPTIF, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL*, FOTOGRAFÍAS DE EUGÈNE SEVAISTRE, 1857.....PÁG.271
- ANEXO 20. CONDE DE VERNAY, *ÁLBUM DE MONTSERRAT*, 1862...PÁG.287
- ANEXO 21. CHARLES MAUZAISE WEELHER, *ÁLBUM DEDICADO A LA INFANTA M^a DE LAS MERCEDES DE ORLEÁNS Y BORBÓN*, 1878.....PÁG.293
- ANEXO 22. AUGUSTE MURIEL, *CHEMINS DE FER DU NORD DE L'ESPAGNE. 30 VUES PHOTOGRAPHIQUES DES PRINCIPAUX POINTS DE LA LIGNE*, 1864.....PÁG.309
- ANEXO 23. ALFRED ARMAND, *INVENTAIRE DES DESSINS, PHOTOGRAPHIES ET GRAVURES*, 1895PÁG.319

CAPÍTULO 1

ANEXO 2

PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS FOTOGRÁFICOS

DESARROLLADOS EN EL SIGLO XIX¹

Fecha	Proceso	Descripción
1839	Daguerrotipo	Realizado a partir de una placa de cobre chapada de plata perfectamente pulida se somete a vapores de yodo que atacan la plata hasta formar una ligera capa de yoduro de plata, sensible a la luz. A continuación se expone esta placa en la cámara oscura. Tras la operación no aparece ninguna imagen en la chapa y hay que someterla al vapor de mercurio calentado: la imagen aparece progresivamente. Se procede a la eliminación del yoduro de plata no afectado por la luz (o afectado en menor grado) en un baño de hiposulfito sódico. Antes de esta operación de fijado, Daguerre usaba sal marina, que no elimina el yoduro pero estabiliza la placa impresionada, insensibilizándola a los efectos de la luz. De la operación resulta una imagen negativa y aparece positiva según la iluminación utilizada para observarla.
1847	Albúmina sobre cristal	Ideado por Niépce de Saint-Victor, el cristal paliaba el efecto borroso del soporte de papel del calotipo. La albúmina (clara de huevo) mezclada con ioduro de potasio se sensibilizaba en una preparación de nitrato de plata y ácido acético. La placa así preparaba podía conservarse unos diez días. Sin embargo, su escasa sensibilidad dificultaba la toma de retratos y la preparación resultaba complicada.
1851	Ambrotipo	Es una placa de cristal albuminado de escasa exposición, revelada con temperatura de 90 ° en una solución de sulfato de hierro. Colocada sobre un fondo negro (terciopelo o superficie barnizada), a primera vista se podría confundir con un daguerrotipo. Las fuentes francesas lo atribuyen exclusivamente al ingeniero J.R. Le Moyne, pero fue patentado en 1854 por James Ambrose Cutting. Conocido también como anfitipo.
1850	Colodión húmedo	Se debe al británico Frederick Scott Archer. Una solución de colodión (conocido también como algodón-pólvora), se disolvía en alcohol y éter, a la que se adjuntaba ioduro de potasio. Con esta solución se cubría una placa de cristal, se sensibilizaba en baño de plata inmediatamente antes de la toma y se colocaba la placa, aún húmeda, en un chasis especial. Acto seguido, se revelaba en la oscuridad total con sulfato de hierro o ácido pirogálico antes de que la emulsión se secase. El fijado se realizaba con cianuro de potasio o también con hiposulfito. El uso del colodión húmedo se mantuvo hasta los años ochenta. Hacia 1854, se intentó paliar las dificultades inherentes al revelado inmediato con el llamado colodión preservado (De Poilly en Francia y Spiller y Crookes en Gran Bretaña). El colodión seco (Taupenot, Francia, 1855) permitía el empleo en seco y el almacenamiento de la placa, protegida por una capa de albúmina. Estas ventajas eran relativas, ya que la calidad de la imagen era inferior a la de colodión húmedo. Se empleó también hasta los años ochenta.

¹ PÉREZ GALLARDO, Helena y SOUGEZ, Marie-Loup, “La evolución técnica”, en *Manual de Historia general de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 677-716.

1851	Papel encerado seco	Basado en el calotipo, fue ideado por Gustave Le Gray que extendía cera virgen sobre el papel negativo para eliminar sus imperfecciones, aumentado así su transparencia. Los bordes de la hoja emulsionada se pegaban levemente en un soporte de cartón o chapa antes de introducirlo en el chasis, luego se despegaba para revelarlo y positivarlo.
1852	Ferrotipo (tintype en inglés)	Colodión sobre una chapa metálica delgada (generalmente hojalata), la imagen negativa aparecía positiva tras blanqueamiento con biclorato de mercurio. Se realizaba a menudo sobre hojalata previamente barnizada en negro o marrón para parecerse más a un daguerrotipo. Atribuido a Adolphe-Alexandre Martin, fue patentado por Hamilton L. Smith hacia 1854. Su carrera fue mucho más duradera que la del el ambrotipo.
1871	Gelatino-bromuro de plata	Se debe al médico británico Richard Leach Maddox. La utilización de la gelatina como sustituto del colodión constituye el paso definitivo que permitirá obtener emulsiones cada vez más fiables y rápidas, tanto para el negativo como para el positivo.
1884	Papel negativo en rollo (George Eastman, Estados Unidos)	Dando entrada al carrete de material sensible, el papel emulsionado se volvía transparente tras el revelado bañándolo en aceite de ricino. En 1886, Eastman propuso el American Stripping Film con emulsión peliculable.
1889	Película flexible	La utilización del celuloide por Eastman marcó el paso definitivo al uso del carrete (y también, aunque fuera más tardíamente) a la sustitución de la placa de cristal por una hoja de película emulsionada (<i>film pack</i>).

CAPÍTULO 1

ANEXO 3

PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DE COLOR

Procedimientos en papel positivos

Fotocromía (Photochrome)	1876
Hidrotipia (Hydrotypie)	1880
Carbro Trichrome	1905
Uto	1906
JOS-PE	1923
Wash-Off relief	1936
Kodachrome prints	1941
Flexichrome	1945
Papel Ektacolor	1955
Cibachrome	1958

Procedimientos aditivos en negativos

Negativos de gránulos coloreados	
Procedimiento de Mac Donough	1892
Placa Autocroma	1903
Veracolor	1909
Placa y película Agfa	1912
Placa Agfa	1924
Film-color	1924
Agfa color ultra	1933

Negativos de redes de líneas	
Procedimiento de Joly	1894-97
Procedimiento de Mac Donough	1895-1900
Procedimiento del doctor Selle	1897
Placa Omnicolor	1906-07
Procedimiento Krayn	1905-07
Placa Diophtichrome	1908
Placa Thames	1909
Paget Color	1913-14
Agfacolor	1914
Dufaycolor	1931

Procedimientos aditivos en negativos

Procesos sustractivos	
Cromogénicos	
Kodachrome	1935
Agfacolor	1936
Ektachrome	1943-46
Kodachrome II	1961
Negativos-positivos	
Agfacolor negativo	1939
Kodacolor	1942
Polacolor	1963
PR 10 Kodak	1976

CAPÍTULO 3

ANEXO 4. SOCIEDADES FOTOGRÁFICAS EUROPEAS EN EL SIGLO XIX.

SOCIEDAD Y 1ER. PRESIDENTE	FECHAS ACTIVIDAD	LUGAR
Societe Heliographique, Paris (Baron Gros)	1851-1854	París
Leeds Photographic Society (Samuel Smith)	1852-1860	Leeds
Photographic Society of London (Sir Charles Eastlake, P.R.A., F.R.S.)	1853-hoy	Londres
Liverpool Photographic Society (Alcalde de Liverpool) En 1858 se unió a la Historic Society of Lancashire and Cheshire	1853-1858	Liverpool
Devon & Cornwall Photographic Society (Capt. R. E. Scott)	1854-1859	Devon
Glasgow Photographic Society	1854-1859	Glasgow
Norwich Photographic Society (T. D. Eaton)	1854-¿?	Norwich
Dublin Photographic Society (Lord Otho Fitzgerald)	1854-1861	Dublin
Societe Francaise de Photographic, Paris (Eugene Durieu)	1854-hoy	París
Brighton & Sussex Photographic Society	1854	
Manchester Photographic Society (the Bishop of Manchester)	1855-1859	

CAPÍTULO 3

ANEXO 5. OBRAS EXPUESTAS EN LAS EXPOSICIONES DE LA ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY EN 1858, 1859, 1861.

Exposiciones de la Architectural Photographic Association

1ª Exposición, 1858

Fotógrafo	Título de la obra	Nº ²
Alinari, Fratelli	<i>The Cathedral, Sienna.</i>	31*
Alinari, Fratelli	<i>The Cathedral, Orvieto.</i>	32*
Alinari, Fratelli	<i>The Old Palace, Florence.</i>	33*
Alinari, Fratelli	<i>The Cathedral, Orvieto, Principal Door on the Right Side.</i>	34*
Alinari, Fratelli	<i>The Door to the Baptistry, Florence. By Ghiberti.</i>	35*
Alinari, Fratelli	<i>Interior of the Church of the Angels, near Assisi, with the Fresco of a Miracle of St. Francis. By Overbeck.</i>	36*
Alinari, Fratelli	<i>Florence Cathedral - The Campanile.</i>	37*
Alinari, Fratelli	<i>The Cathedral, Orvieto, Principal Door.</i>	38*
Alinari, Fratelli	<i>Façade of the Baptistry, Sienna.</i>	39*
Alinari, Fratelli	<i>Cortile of the Old Palace, Florence.</i>	40*
Alinari, Fratelli	<i>One of the Three Bronze Doors of the Cathedral, Pisa.</i>	41*
Alinari, Fratelli	<i>The Palace of the Signoria, with the Torre del Mangia, Sienna.</i>	42*
Alinari, Fratelli	<i>The Leaning Tower, Pisa.</i>	43
Alinari, Fratelli	<i>Church of the Spina, Pisa.</i>	44

² Los numerosos marcados con un asterisco indican copias de 17x12 pulgadas o menos.

Alinari, Fratelli	<i>The Pulpit in the Baptistry, Pisa. By Pisano.</i>	45
Alinari, Fratelli	<i>Assisi - Temple of Minerva.</i>	46
Alinari, Fratelli	<i>Fountain of Venus, in the Petraja, Florence. By G. Bologna.</i>	47
Alinari, Fratelli	<i>Fountain of Neptune, in the Boboli Garden, Florence. By G. Bologna.</i>	48
Alinari, Fratelli	<i>General View of Pisa.</i>	49*
Alinari, Fratelli	<i>Panorama of Florence, taken from Ss. Miniato.</i>	50*
Alinari, Fratelli	<i>Loggia dei Lanzi, Florence.</i>	51*
Alinari, Fratelli	<i>Piazza of the Cathedral and Baptistry, Pisa.</i>	52*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral.</i>	221
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral, Side View.</i>	222
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral, Campanile.</i>	223
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral, Principal Entrance, South Side.</i>	224
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral, Second Door, South Side.</i>	225
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral, Principal Entrance, North Side.</i>	226
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Florence Cathedral, Second Entrance, North Side.</i>	227
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Baptistry - Church of St. John the Baptist.</i>	228
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Baptistry, First Door in Bronze. By Andreas Pisano.</i>	229
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Baptistry. The Celebrated Door of Ghiberti.</i>	230

Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Baptistry. Third Door. By Ghiberti.</i>	231
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Old Palace.</i>	232
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Old Palace, taken from the Side of Offices.</i>	233
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Place of the Grand Duke.</i>	234
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Rape of the Sabines - A Group in Marble. By Giovanni Bologna.</i>	235
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Colossal Statue of David. By M. Angelo.</i>	236
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Perseus - A Statue in Bronze. By Benvenuto Cellini.</i>	237
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Equestrian Statue of Cosmo I. By Giovanni Bologna.</i>	238
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Dying Ajax.</i>	239
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Venus dei Medici in the Gallery of Florence.</i>	240
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Apollo, in the Gallery of Florence.</i>	241
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Faun, in the Gallery of Florence.</i>	242
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Arrotino, in the Gallery of Florence.</i>	243
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Mercury, in the Gallery of Florence.</i>	244
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Mercury, Bronze Statue. By G. Bologna.</i>	244A
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Bacchus. By Sansovino.</i>	245
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Statue of Nicolo Machiavelli. By Bartolini.</i>	246
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Statue of Benvenuto Cellini. Sculptured by Ulisse Cambi.</i>	247
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Statue of Venus. By Canova, in the Pitti Gallery.</i>	248

Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Bridge of the 'Ss. Trinità.'</i>	249
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Old Bridge.</i>	250
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Church of S. Maria Novella.</i>	251
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Palazzo Riccardi.</i>	252
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Palazzo Riccardi, Strozzi and Loggia Corsi.</i>	253
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Palazzo Riccardi, Pandolfini. By Raphael.</i>	254
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Pitti Palace.</i>	255
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Pitti Palace, from the Boboli Garden.</i>	256
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Triumphal Arch, outside the Gate of St. Gallo.</i>	257
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Place of the Annunziata, with the Equestrian Statue of Ferdinand I.</i>	258
Alinari, Fratelli	<i>Florence: View of the Church of S. Miniato, and the Ancient Fortifications. By M. Angelo.</i>	259
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Monuments to Guiliano and Lorenzo de Medici, by M. Angelo, in the Church of S. Lorenzo.</i>	260
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Details of monuments to Guiliano and Lorenzo de Medici, by M. Angelo, in the Church of S. Lorenzo.</i>	261
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Loggia dei Lanzi.</i>	262
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Room of the Niobe, in the Uffizi Gallery.</i>	263*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Room of the Niobe, in the Uffizi Gallery.</i>	264*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Cortile of the Palazzo di Podesta.</i>	265*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Tribune of Galileo, in the Museum of Natural History.</i>	266*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Bridges of Ss. Trinità and Carraja.</i>	267*

Alinari, Fratelli	<i>Florence: The New Lung'arno.</i>	268*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Pitti Palace.</i>	269*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Descent from the Cross. After a bas-relief, by Michael Angelo.</i>	270*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Lord's Supper. A Fresco, by Raphael, in the Convent of St. Onofrio.</i>	271*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Group of the Astinax. By Bartolini.</i>	272*
Alinari, Fratelli	<i>Florence: The Lord's Supper. A Fresco, by Andrea del Sarto, in the Convent of St. Salvi.</i>	273*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: The Cathedral.</i>	274*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Grand Corridor of the Campo Santo.</i>	275*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Corridor of the Chains, with the Drunkenness of Noah (fresco by Bennozzo Gozzoli).</i>	276*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Corridor of the Dead, with the fresco of the Triumph of Death. By Gozzoli.</i>	277*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Interior of the Baptistry, with the Pulpit. Sculptured by N. Pisano.</i>	278*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: The Cathedral.</i>	279
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Piazza of the Cathedral and Baptistry.</i>	280
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: The Baptistry.</i>	281
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: The Bartolini Corridor.</i>	282
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Church of St Paul, Formerly the Cathedral.</i>	283
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: The Principal Door of the Baptistry.</i>	284
Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Leghorn - The Four Moors: a Group in Marble. Sculptured by Bologna.</i>	285*

Alinari, Fratelli	<i>Pisa: Perugia - The Palace of the Signoria.</i>	286*
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto: Fresco of the Fulminati. By Signorelli.</i>	287*
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto: Door on the Right Side of the Cathedral.</i>	288*
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: The Cathedral.</i>	290
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: The Cathedral, Side View.</i>	291
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: The Archbishop's Palace.</i>	292
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: The Three Graces.</i>	293
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: Panorama of the Piazza del Campo, with the Torre del Mangia.</i>	294
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: Palace of the Signoria.</i>	295
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: Palace of the Signoria. Another View.</i>	296
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: Cortile of the Grottanelli Palace.</i>	297
Alinari, Fratelli	<i>Sienna: Buonsignori Palace.</i>	298
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Perugia - Fountain of Pisano in the Place of the Cathedral.</i>	299
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Perugia - Door of the Palazzo Comunale.</i>	300
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Perugia - Church of St. Bernardino.</i>	301
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Perugia - Gate of St. Peter.</i>	302
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Assisi - Church of St. Francis.</i>	303
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Assisi - The Cathedral.</i>	304
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Assisi - Church of St. Chiaro.</i>	305
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Todi Cathedral.</i>	306
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Todi - Door of the Church of the Church</i>	307

	<i>of St. Fortunato.</i>	
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Viterbo - View of the Great Fountain.</i>	308
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Viterbo - Fountain de la Rocca.</i>	309
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Spoleto - Aqueduct de Longoburdi.</i>	310
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Orvieto Cathedral - The Creation of the World, of Adam and Eve, the Last Judgement, and Hell, Bas-reliefs. Sculptured in Marble, by Pisano, on the principal façade.</i>	311
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Orvieto Cathedral - The Creation of the World, of Adam and Eve, the Last Judgement, and Hell, Bas-reliefs. Sculptured in Marble, by Pisano, on the principal façade.</i>	311A
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Orvieto Cathedral - The Creation of the World, of Adam and Eve, the Last Judgement, and Hell, Bas-reliefs. Sculptured in Marble, by Pisano, on the principal façade.</i>	311B
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Orvieto Cathedral - The Creation of the World, of Adam and Eve, the Last Judgement, and Hell, Bas-reliefs. Sculptured in Marble, by Pisano, on the principal façade.</i>	311C
Alinari, Fratelli	<i>Roman States: Orvieto Cathedral - 'The Pietà:' a Group, in marble, by Ippolito.</i>	312
Alinari, Fratelli	<i>Lucca: The Cathedral.</i>	313
Alinari, Fratelli	<i>Lucca: Church of St. Michael.</i>	314
Alinari, Fratelli	<i>Lucca: Bridge of the Maddalena, near the Baths.</i>	315
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Painting by Perugini, in the Uffizi Gallery.</i>	316
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Painting by Leonardi da Vinci, in the Uffizi Gallery.</i>	317

Alinari, Fratelli	<i>Florence: Painting by Donatello, in the Uffizi Gallery.</i>	318
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Painting by Raphael, in the Uffizi Gallery.</i>	319
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Painting by Raphael, in the Uffizi Gallery.</i>	320
Alinari, Fratelli	<i>Florence: Painting by M. Angelo, in the Uffizi Gallery.</i>	321
Alinari, Fratelli	<i>The Villa Niccolini, at Camigliano.</i>	322
Alinari, Fratelli	<i>A Statue, with Shield, in a Niche.</i>	323
Baldus, Édouard	<i>Arc de l'Etoile, Paris.</i>	101
Baldus, Édouard	<i>Pavilion Richelieu, Louvre.</i>	103
Baldus, Édouard	<i>Pavillon Sully, Louvre.</i>	105
Baldus, Édouard	<i>View of the Louvre from the Tuileries.</i>	107
Baldus, Édouard	<i>View of the Louvre and River.</i>	108
Baldus, Édouard	<i>La Sainte Chapelle, Paris.</i>	110
Baldus, Édouard	<i>Notre Dame, Paris, West Façade.</i>	111
Baldus, Édouard	<i>Fountain at Nismes.</i>	112
Baldus, Édouard	<i>The Tower St. Jacques de la Boucherie.</i>	113
Baldus, Édouard	<i>Church of the Invalides, Paris.</i>	114
Baldus, Édouard	<i>Place de la Concorde.</i>	115
Baldus, Édouard	<i>Palais de l'Industrie.</i>	116
Baldus, Édouard	<i>Hotel de Ville, Paris.</i>	117
Baldus, Édouard	<i>Arc de l'Etoile.</i>	118
Baldus, Édouard	<i>View of the Louvre from Tuileries.</i>	119
Baldus, Édouard	<i>Place Napoleon.</i>	120

Baldus, Édouard	<i>Upper Portion of Louvre.</i>	121
Baldus, Édouard	<i>Tuileries, from Place Napoleon.</i>	122
Baldus, Édouard	<i>Pavillon Colbert, Louvre.</i>	123
Baldus, Édouard	<i>Pavillon Richelieu, Louvre.</i>	124
Baldus, Édouard	<i>Pavillon Denon, Louvre.</i>	125
Baldus, Édouard	<i>Pavillon Molière, Louvre.</i>	126
Baldus, Édouard	<i>St. Germain l'Auxerrois.</i>	127
Baldus, Édouard	<i>Notre Dame, Paris, South-east View.</i>	128
Baldus, Édouard	<i>Church of St. Gilles.</i>	129
Bedford, Francis	<i>Conway Castle, North Wales.</i>	155
Bedford, Francis	<i>Carnarvon Castle, North Wales.</i>	156
Bedford, Francis	<i>Barfreston Church, South Door.</i>	157
Bedford, Francis	<i>Precinct Gate, Canterbury Cathedral.</i>	158
Bedford, Francis	<i>Refectory Door, Rievaulx Abbey, York.</i>	159
Bedford, Francis	<i>Ripon Minster, from the Skell.</i>	162
Bedford, Francis	<i>North-east View of York Cathedral.</i>	163
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey</i>	164
Bedford, Francis	<i>South-East Transept of Canterbury Cathedral.</i>	165
Bedford, Francis	<i>West Door of York Minster.</i>	166
Bedford, Francis	<i>Norman Staircase, Canterbury.</i>	170
Bedford, Francis	<i>Lower part of the Baptistry, Canterbury Cathedral.</i>	171
Bedford, Francis	<i>Baptistry of Canterbury Cathedral.</i>	172

Bedford, Francis	<i>West End of Canterbury Cathedral.</i>	173
Bedford, Francis	<i>Bell Harry Tower, Canterbury.</i>	174
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey.</i>	177
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey.</i>	178
Bedford, Francis	<i>Fountains Abbey.</i>	179
Bedford, Francis	<i>Norman Door, Rievaulx Abbey.</i>	180
Bisson frères	<i>Gate of St. Denis.</i>	82
Bisson frères	<i>Principal Door of Chartres Cathedral.</i>	83
Bisson frères	<i>Detail, Heidelberg.</i>	84
Bisson frères	<i>Principal Entrance of Rheims Cathedral.</i>	85
Bisson frères	<i>Arc de l'Etoile.</i>	86
Bisson frères	<i>Heidelberg.</i>	87
Bisson frères	<i>Street in Meireingen.</i>	88
Bisson frères	<i>Maison Imoff (Oberland).</i>	89
Bisson frères	<i>Chateau de Chenencieau.</i>	90
Bisson frères	<i>Palais de Justice, Rouen.</i>	91
Bisson frères	<i>Door of Berne Cathedral.</i>	92
Bisson frères	<i>Staircase of Francis I., Court of Chateau de Blois.</i>	93
Bisson frères	<i>Waterman's Hall, Ghent.</i>	94
Bisson frères	<i>Hotel de Ville, Ghent.</i>	95
Bisson frères	<i>View of the Louvre, from the Pont Neuf.</i>	96
Bisson frères	<i>Statues in North Door, Rheims Cathedral.</i>	97

Bisson frères	<i>Fountain, [Palais de] Luxembourg.</i>	98
Bisson frères	<i>Ponts Royal and Louvre.</i>	99
Bisson frères	<i>Palais du Luxembourg.</i>	100
Bisson frères	<i>Hotel de Ville, Paris.</i>	102
Bisson frères	<i>Rheims Cathedral, Principal Doorway.</i>	104
Bisson frères	<i>South Door of Rouen Cathedral.</i>	106
Bisson frères	<i>Detail of Doorway of Rheims Cathedral.</i>	109
Bisson frères	<i>Pavilion Richelieu, Louvre.</i>	341
Bisson frères	<i>Door in Strasburg Cathedral.</i>	342
Bisson frères	<i>Heidelberg.</i>	343
Bisson frères	<i>Door in Chartres Cathedral,</i>	344
Bisson frères	<i>South Door in Rouen Cathedral.</i>	345
Bisson frères	<i>Door, Bysan, Bourges.</i>	346
Bisson frères	<i>Door, Strasbourg Cathedral.</i>	347
Bisson frères	<i>Porch, Chartres Cathedral.</i>	348
Bisson frères	<i>Doors in Bourges Cathedral.</i>	349
Bisson frères	<i>Rouen Cathedral.</i>	350
Bisson frères	<i>Sculpture in North Front, Rheims Cathedral.</i>	351
Bisson frères	<i>Hotel de Ville, Louvain.</i>	352
Bisson frères	<i>Pantheon, Paris.</i>	353
Bisson frères	<i>Bibliothèque du Louvre.</i>	354
Bisson frères	<i>La Sainte Chapelle.</i>	355

Bisson frères	<i>Hotel de Ville, Paris.</i>	356
Bisson frères	<i>St. Germain, Paris.</i>	357
Bisson frères	<i>Pont de l'Evêché, Notre Dame.</i>	358
Bisson frères	<i>Invalides, Church of the.</i>	359
Bisson frères	<i>Top of the Great Square Pavilion in the Court of the Chateau du Blois.</i>	360
Bisson frères	<i>Doorway, Amiens Cathedral.</i>	361
Bisson frères	<i>Ancient Church of St. Laurent, Rouen.</i>	362
Bisson frères	<i>Great Staircase of the Chateau Blois</i>	363
Cade, Robert	<i>Sparrow's House, Ipswich.</i>	168
Cade, Robert	<i>Terrace at Sir W. F. F. Middleton's</i>	181
Clifford, Charles	<i>Burgos Cathedral, Detail of.</i>	53
Clifford, Charles	<i>Cathedral of Ségovia, 1525. By Juan Gil de Ontanon.</i>	54
Clifford, Charles	<i>Puerta del Sol, Toledo (Moors).</i>	55
Clifford, Charles	<i>Torre del Claval, Salamanca.</i>	56
Clifford, Charles	<i>Salamanca Cathedral, 1560. By Juan Gil de Ontanon.</i>	57
Clifford, Charles	<i>Steeple of Salamanca Cathedral, 1575.</i>	58
Clifford, Charles	<i>Door of the Alcazar, Spain.</i>	59
Clifford, Charles	<i>Interior of the Alcazar, Toledo.</i>	60
Clifford, Charles	<i>Chancery Court, Granada, by Navarro, 1584.</i>	61
Clifford, Charles	<i>Las Huelgas, Burgos.</i>	62
Clifford, Charles	<i>Interior of Cloisters, San Juan de los Reyes, Toledo, 1500.</i>	63

Clifford, Charles	<i>Torre de Sino, Alhambra, Granada.</i>	64
Clifford, Charles	<i>Aqueduct of Segovia.</i>	65
Clifford, Charles	<i>Court of the Alcazar, Seville.</i>	66
Clifford, Charles	<i>Alcazar Segovia - The Moorish Tower.</i>	67
Clifford, Charles	<i>The Court of Lions, Granada.</i>	68
Clifford, Charles	<i>La Puente de Alcantara.</i>	69
Clifford, Charles	<i>St Paul Valladolid, 1400. By John and Simon de Colonia.</i>	70
Clifford, Charles	<i>Court of the Collegio Mayor de Santiago. By Pedro de Ibarra, 1530.</i>	71
Clifford, Charles	<i>St. Stephen's, Salamanca, 1400.</i>	72
Clifford, Charles	<i>Interior Court of St. Stephen's, Salamanca.</i>	73
Clifford, Charles	<i>Santa Cruz Door, Toledo, 1514.</i>	74
Clifford, Charles	<i>Door of the Convent of Las Duenas, Salamanca.</i>	75
Clifford, Charles	<i>Cloisters in Orvieto Cathedral, 1400.</i>	76
Clifford, Charles	<i>West Door of León Cathedral.</i>	77
Clifford, Charles	<i>Silver Cross. By Juan de Arpbes.</i>	78
Clifford, Charles	<i>Detail of Door of Salamanca Cathedral.</i>	79
Clifford, Charles	<i>Door in Zarmova Cathedral, 1200.</i>	80
Clifford, Charles	<i>South Door of San Indro el Real, 1150.</i>	81
Clifford, Charles	<i>Library Door in Zarmova Cathedral, 1500.</i>	324
Clifford, Charles	<i>Detail of the Court of Lions, Alhambra, 1248 to 1325.</i>	325
Clifford, Charles	<i>The Plaga Oriente, Madrid.</i>	326

Clifford, Charles	<i>Detail of the Plaga Oriente, Madrid.</i>	327
Clifford, Charles	<i>View of Toledo.</i>	328
Clifford, Charles	<i>San Gregorio. By Marias Carpintero, 1500.</i>	329
Clifford, Charles	<i>Court of San Gregorio. By Marias Carpintero, 1500.</i>	330
Clifford, Charles	<i>San Gill, Doorway, 1500.</i>	331
Clifford, Charles	<i>Apostles Door, or Puerta Alta, Burgos, 1300.</i>	332
Clifford, Charles	<i>Toledo Door of the Lions Cathedral. By Enrique de Egao, 1500.</i>	333
Clifford, Charles	<i>Sacramental Door, Burgos Cathedral, 1200.</i>	334
Clifford, Charles	<i>San Espirito. By Berragnete, 1200.</i>	335
Clifford, Charles	<i>Silver Plate, Toledo Cathedral.</i>	336
Clifford, Charles	<i>West Door, Toledo Cathedral.</i>	337
Clifford, Charles	<i>Detail of the Court of Seville.</i>	338
Clifford, Charles	<i>The Moorish Pavilion of the Agricultural Exhibition in Madrid, of 1857.</i>	339
Clifford, Charles	<i>Entrance to the Court of Lions, Alhambra.</i>	340
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, Galilee.</i>	130
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, East End.</i>	131
Fenton, Roger	<i>Ely Cathedral, West Tower, South East View.</i>	132
Fenton, Roger	<i>Ely Cathedral, East End.</i>	133
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, Part of the West Front.</i>	134
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, Detail of the Presbytery, South Entrance.</i>	135
Fenton, Roger	<i>York Minster, South Transept and Tower.</i>	136

Fenton, Roger	<i>Ely Cathedral, West View.</i>	137
Fenton, Roger	<i>Peterborough Cathedral, South-east View.</i>	138
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, Chapter House.</i>	139
Fenton, Roger	<i>York Minster, South Side of Choir.</i>	140
Fenton, Roger	<i>Ely Cathedral, Part of West Front.</i>	141
Fenton, Roger	<i>Peterborough Cathedral, West Front.</i>	142
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, The Galilee Porch.</i>	143
Fenton, Roger	<i>York Minster, Part of West Front.</i>	144
Fenton, Roger	<i>Ely Cathedral, East End of Lady Chapel.</i>	145
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, West Doorway.</i>	146
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, Circular Window, South Transept.</i>	147
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, South Side of Presbytery.</i>	148
Fenton, Roger	<i>Ely Cathedral, from the South.</i>	149
Fenton, Roger	<i>Peterborough Cathedral, South Transept and East End.</i>	150
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, East End.</i>	364
Fenton, Roger	<i>Lincoln Cathedral, from the River.</i>	365
Fenton, Roger	<i>York Minster, West Front.</i>	366
Fenton, Roger	<i>York Minster, The Chapter House.</i>	367
Gutch, John Wheeley Gough	<i>Melrose Abbey.</i>	185
Gutch, John Wheeley Gough	<i>Exterior of Holyrood Chapel.</i>	186
Gutch, John Wheeley Gough	<i>Interior of Holyrood Abbey.</i>	187

Inglefield, Captain	<i>Strada St. Giovanni.</i>	151
Inglefield, Captain	<i>Strada St. Paulo, Malta.</i>	152
Inglefield, Captain	<i>View in Malta.</i>	160
Inglefield, Captain	<i>Strada Formi.</i>	161
Inglefield, Captain	<i>St. John's Cathedral, Malta.</i>	167
Inglefield, Captain	<i>Palazzo Citta Vecchia.</i>	175
Inglefield, Captain	<i>Grosvenor Bridge, Chester.</i>	176
Missing from Sequence	<i>Missing from Sequence</i>	183
Missing from Sequence	<i>Missing from Sequence</i>	184
Missing from Sequence	<i>Missing from Sequence</i>	289
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Temple of Jupiter Olympius.</i>	1
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Arch of Hadrian.</i>	2
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Arch of Hadrian, Acropolis in distance.</i>	3
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Tombs of Sultan Sulyman and Sultana Roxana.</i>	4
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain in the Court of Sultan Achmet.</i>	5
Robertson & Beato	<i>Constantinople: The Sulimanie Mosque, Porch of.</i>	6
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Erechtheum.</i>	7
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Temple of Jupiter Olympius - Acropolis in distance.</i>	8
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain in the Court of St. Sophia.</i>	9

Robertson & Beato	<i>Constantinople: Mosque of Sultan Mahmoud Tophanne.</i>	10
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Kiosk and Mosque of Sultan Mahmoud Tophanne.</i>	11
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Temple at Sunium.</i>	12
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Temple at Theseus.</i>	13
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Parthenon (exterior).</i>	14
Robertson & Beato	<i>Constantinople: The Sulimanie Mosque.</i>	15
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain at Tophanne.</i>	16
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Erechtheum (Caryatides).</i>	17
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Propylæa, from Temple of Victory.</i>	18
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Gate of the Agora.</i>	19
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Imperial Gate of the Seraglio.</i>	20
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Tomb of Sultan Mahmoud.</i>	21
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountains of Sultan Mahmoud Tophanne.</i>	22
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Temple of the Winds.</i>	23
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Choragis Monument of Lysicrates.</i>	24
Robertson & Beato	<i>Strada Teatro, Malta.</i>	25
Robertson & Beato	<i>Auberge de Castile, Malta.</i>	26
Robertson & Beato	<i>Strada Vescovo, Malta.</i>	27
Robertson & Beato	<i>Part of the Fortifications, Malta.</i>	28
Robertson & Beato	<i>Bridge of the Porta Reale, Malta.</i>	29
Robertson & Beato	<i>Strada dei Mercanti, Malta.</i>	30

Robertson & Beato	<i>Panorama of Constantinople</i>	191
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Propylæa (interior).</i>	200
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Erechtheum.</i>	201
Robertson & Beato	<i>Propylæa (Front).</i>	202
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Theatre of Herod.</i>	203
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Theatre of Herod.</i>	204
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Temple of the Winds (larger view).</i>	205
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Tower of Galata.</i>	206
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Street of Tophanne.</i>	207
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain in the Court of the Mosque of Sultan Mahmoud.</i>	208
Robertson & Beato	<i>Constantinople: New Palace at Constantinople.</i>	209
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Gate of New Palace at Constantinople.</i>	210
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain in the Court of the Sulimanie Mosque.</i>	211
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain of Sultan Selim.</i>	212
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain at Eyoub.</i>	212A
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Tomb of the Validi Eyoub.</i>	213
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Obelisks in the Hippodrome.</i>	214
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Ancient Fountain of Sultan Mahmoud.</i>	215
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Walls near the Seven Towers.</i>	216
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Fountain in the Court of the Yeni Djami.</i>	217
Robertson & Beato	<i>Constantinople: Parthenon (cella).</i>	218

Robertson & Beato	<i>Porta Reale, Malta.</i>	219
Robertson & Beato	<i>Church of the Floriana, Malta.</i>	220
Royal Engineers	<i>Rochester Cathedral, Western Doorway.</i>	169
Royal Engineers	<i>Rochester New Bridge.</i>	182
Royal Engineers	<i>Rochester Cathedral, West Front.</i>	190
Sisson, Rev. Joseph Lawson	<i>Church near Lausanne.</i>	188
Sisson, Rev. Joseph Lawson	<i>View of Lausanne.</i>	189
Smith, William Lyndon	<i>Porch of Adel Church, near Leeds.</i>	153
Smith, William Lyndon	<i>Lady Chapel, Fountains Abbey.</i>	154

2ª Exposición de la Architectural Photographic Association, 1858-1859

Autor	Título	Nº
Baldus, Édouard	<i>East End of St. Pierre, Caen.</i>	267
Baldus, Édouard	<i>Spire of St. Pierre, Caen.</i>	268
Baldus, Édouard	<i>North-east view of St. Pierre, Caen.</i>	269
Baldus, Édouard	<i>South-east view of St. Etienne, Caen.</i>	270
Baldus, Édouard	<i>View of interior of Court-yard, Louvre.</i>	271
Baldus, Édouard	<i>Fragment placed in the façade of the Chateau d'Arnet.</i>	272
Baldus, Édouard	<i>Pavillion d'Horloge - Louvre.</i>	273
Baldus, Édouard	<i>View of the Tuilleries.</i>	274
Baldus, Édouard	<i>Palais du Luxembourg.</i>	275
Baldus, Édouard	<i>The New parts of the Louvre.</i>	276
Baldus, Édouard	<i>Gallerie d'Apollon - Paris.</i>	277
Baldus, Édouard	<i>Church at Vienne - (Dauphiné).</i>	278
Bedford, Francis	<i>The Choir looking East - Tintern Abbey.</i>	312
Bedford, Francis	<i>West Front - Tintern Abbey.</i>	313
Bedford, Francis	<i>Interior, looking West.</i>	314
Bedford, Francis	<i>The Donjon, Raglan Castle.</i>	315
Bedford, Francis	<i>The Pitched Stone Court - Raglan Castle.</i>	316
Bedford, Francis	<i>The Entrance Gate - Raglan Castle.</i>	317
Bedford, Francis	<i>Chepstow Castle, in the Chapel.</i>	318
Bedford, Francis	<i>Choir Arcade - Tintern Abbey.</i>	319

Bedford, Francis	<i>South Aisle - Tintern Abbey.</i>	320
Bedford, Francis	<i>West door - Tintern Abbey.</i>	321
Bedford, Francis	<i>South side - Tintern Abbey.</i>	322
Bedford, Francis	<i>Chepstow Castle.</i>	323
Bedford, Francis	<i>North-east View of York Cathedral.</i>	324
Bedford, Francis	<i>Chapter House, York Cathedral.</i>	325
Bedford, Francis	<i>Ripon Minster, from the Skell.</i>	326
Bedford, Francis	<i>Door, Rievaulx Abbey, York.</i>	327
Bedford, Francis	<i>Rievaulx Abbey.</i>	328
Bedford, Francis	<i>South-east Transept of Canterbury Cathedral.</i>	329
Bedford, Francis	<i>Barfreston Church, South Door.</i>	330
Bedford, Francis	<i>West Door of York Minster.</i>	331
Bedford, Francis	<i>Carnarvon Castle, North Wales.</i>	332
Bedford, Francis	<i>Fountains Abbey.</i>	333
Bedford, Francis	<i>Conway Castle, North Wales.</i>	334
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey.</i>	335
Bedford, Francis	<i>Lower part of the Baptistry, Canterbury Cathedral (slight defect.)</i>	336
Bedford, Francis	<i>Norman Staircase, Canterbury.</i>	337
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey.</i>	338
Bedford, Francis	<i>Norman Door, Rievaulx Abbey.</i>	339
Bedford, Francis	<i>Baptistry of Canterbury Cathedral.</i>	340
Bedford, Francis	<i>Precinct Gate, Canterbury Cathedral.</i>	341

Bedford, Francis	<i>Bell Harry Tower, Canterbury Cathedral.</i>	342
Bedford, Francis	<i>West End of Canterbury Cathedral.</i>	343
Cade, Robert	<i>Fitzwilliam Museum, Cambridge.</i>	157
Cade, Robert	<i>Corpus Christi College, Cambridge.</i>	158
Cade, Robert	<i>Sir Isaac Newton's Tower, Trinity Col.</i>	159
Cade, Robert	<i>Public Library, Cambridge.</i>	160
Cade, Robert	<i>St. John's Col., New Buildings, Cambridge.</i>	161
Cade, Robert	<i>King's College Chapel, from Parade.</i>	162
Cade, Robert	<i>John's New Buildings, from Garden.</i>	163
Cade, Robert	<i>Part of Clare College, with King's College Chapel and Fellow's Buildings.</i>	164
Cade, Robert	<i>King's College Chapel - West Door.</i>	165
Cade, Robert	<i>King's College Chapel - West.</i>	166
Cade, Robert	<i>St. John's Col., Cambridge, from Street.</i>	167
Cade, Robert	<i>Seckford Hall, Suffolk.</i>	168
Cade, Robert	<i>King's College Chapel - South.</i>	169
Cade, Robert	<i>Walberswick Ruins, Suffolk.</i>	170
Cade, Robert	<i>Cardinal Wolsey's Gate, Ipswich.</i>	171
Cade, Robert	<i>Bridge of St. John's, Cambridge.</i>	172
Cade, Robert	<i>St. Osyth Priory - Residence of Bishop Bonner.</i>	173
Cade, Robert	<i>Priory of St. Botolph, Colchester.</i>	174
Cade, Robert	<i>Gate of Honour, Caius College.</i>	175
Cade, Robert	<i>Round Church, Cambridge.</i>	176

Cade, Robert	<i>Inside of Gate House, St. Osyth Priory.</i>	177
Cade, Robert	<i>Interior - Trinity Library.</i>	178
Cade, Robert	<i>Walberswick Church, Suffolk.</i>	179
Cade, Robert	<i>Southwold Church, Suffolk.</i>	180
Cade, Robert	<i>Galilee Porch, Ely Cathedral.</i>	181
Cade, Robert	<i>Ely Cathedral, West Tower.</i>	182
Cade, Robert	<i>Pepysian Library, Cambridge.</i>	183
Cade, Robert	<i>Queen's Bridge, Cambridge.</i>	184
Cade, Robert	<i>Terrace at Sir William Middleton's.</i>	311C
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo Passi.</i>	121
Cimetta, Messrs	<i>Chiesa della Madonna dell'Orto.</i>	122
Cimetta, Messrs	<i>Bronze Gates of the Logetta of the Campanile of St. Mark.</i>	123
Cimetta, Messrs	<i>Procuratie Vecchie.</i>	124
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo Cavalli.</i>	125
Cimetta, Messrs	<i>Fondaco dei Turchi.</i>	126
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo Grimani.</i>	127
Cimetta, Messrs	<i>Canopy over the door of St. Stephen's Church.</i>	128
Cimetta, Messrs	<i>Bridge of the Rialto.</i>	129
Cimetta, Messrs	<i>Railway Bridge, St. Stephens.</i>	130
Cimetta, Messrs	<i>Sitting Lion at the Arsenal.</i>	131
Cimetta, Messrs	<i>Chiesa della Salute.</i>	132
Cimetta, Messrs	<i>Bronze horses, St. Mark's.</i>	133

Cimetta, Messrs	<i>Colleoni Monument.</i>	134
Cimetta, Messrs	<i>Recumbent Lion at the Arsenal.</i>	135
Cimetta, Messrs	<i>Principal door of St. Paul's Church.</i>	136
Cimetta, Messrs	<i>The Logetta of the Campanile.</i>	137
Cimetta, Messrs	<i>The Doge's Palace, from the Piazza.</i>	138
Cimetta, Messrs	<i>Ponte della Paglia.</i>	139
Cimetta, Messrs	<i>Porta della Carta, St. Mark's.</i>	140
Cimetta, Messrs	<i>St. Mark's Church, from the Piazza.</i>	141
Cimetta, Messrs	<i>Principal View of St. Mark's.</i>	142
Cimetta, Messrs	<i>Principal door of St. Mark's Church.</i>	143
Cimetta, Messrs	<i>Bridge of Sighs.</i>	144
Cimetta, Messrs	<i>Doge's Palace, front next the Piazzetta.</i>	145
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo, ca Foscari, and Campanile.</i>	146
Cimetta, Messrs	<i>Campanile of St. Mark.</i>	147
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo, Ca Doro.</i>	148
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo Pesaro.</i>	149
Cimetta, Messrs	<i>St. Mark's Church, from the Court of the Doge's Palace.</i>	150
Cimetta, Messrs	<i>View of the Doge's Palace, from the Canal.</i>	151
Cimetta, Messrs	<i>Palazzo Vendramin.</i>	152
Cimetta, Messrs	<i>Giant's Staircase, St. Mark's.</i>	153
Cimetta, Messrs	<i>St. Mark's Church, Doge's Palace, and St. George's Island.</i>	154

Cocke, Archibald Lewis	<i>All Soul's College, Oxford.</i>	242
Cocke, Archibald Lewis	<i>Tintern Abbey - No. I.</i>	243
Cocke, Archibald Lewis	<i>Tintern Abbey - No. II</i>	244
Cocke, Archibald Lewis	<i>Tintern Abbey - No. III.</i>	245
Cocke, Archibald Lewis	<i>Tintern Abbey - No. IV.</i>	246
Cocke, Archibald Lewis	<i>All Saint's Church, Oxford.</i>	247
Cocke, Archibald Lewis	<i>Magdalen Tower and Bridge, Oxford.</i>	248
Cocke, Archibald Lewis	<i>Street View, Salisbury.</i>	249
Cocke, Archibald Lewis	<i>Steephill Castle, Ventnor, Isle of Wight.</i>	250
Cocke, Archibald Lewis	<i>Cloisters, Magdalen College, Oxford.</i>	251
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral - Detail of West Front.</i>	252
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cloisters - Exterior.</i>	253
Cocke, Archibald Lewis	<i>Ely Cathedral - East End.</i>	254
Cocke, Archibald Lewis	<i>The Old Mint, Bristol.</i>	255
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral - Interior of Chapter House.</i>	256
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral - Interior of Cloisters.</i>	257
Cocke, Archibald Lewis	<i>Birds'-eye View of Westminster Abbey.</i>	258
Cocke, Archibald Lewis	<i>Cloisters and Chapel, Magdalen College, Oxford.</i>	259
Cocke, Archibald Lewis	<i>Spire of Salisbury Cathedral.</i>	260
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral, South-west view.</i>	261
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral, West front.</i>	262
Cocke, Archibald Lewis	<i>Magdalen College, Oxford.</i>	263

Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral, North Transept and Porch.</i>	264
Cocke, Archibald Lewis	<i>Market Cross, Salisbury.</i>	265
Cocke, Archibald Lewis	<i>Salisbury Cathedral, South Transept and Chapter House.</i>	266
Frith, Francis	<i>Mosque of Kait Bey.</i>	279
Frith, Francis	<i>The Sphinx and Great Pyramid, Gizeh.</i>	280
Frith, Francis	<i>The Second Pyramid - Gizeh.</i>	281
Frith, Francis	<i>The Pyramids of Sakkarā.</i>	282
Frith, Francis	<i>The Brick Pyramids of Dashour.</i>	283
Frith, Francis	<i>The Three Pyramids.</i>	284
Frith, Francis	<i>Mount Horeb, Sinai.</i>	285
Frith, Francis	<i>Fallen Colossus, &c., at the Rameseum.</i>	286
Frith, Francis	<i>The Pyramids Dashour.</i>	287
Frith, Francis	<i>The Mosque of the Mahmoudieh.</i>	288
Frith, Francis	<i>Jerusalem, from Mount Scopus.</i>	289
Frith, Francis	<i>Remains at Karnak.</i>	290
Frith, Francis	<i>Street view, with the entrance to the Ruined Palace of the Grand Vizier - Cairo.</i>	291
Frith, Francis	<i>Tombs of Mameluks - Cairo.</i>	292
Frith, Francis	<i>The Rameseum - Thebes.</i>	293
Frith, Francis	<i>Cairo from the citadel.</i>	294
Frith, Francis	<i>Pharaoh's Bed, and Island of Philæ.</i>	295
Frith, Francis	<i>Mount Serbal - Sinai.</i>	296

Frith, Francis	<i>Temple of Khoum - Ombo.</i>	297
Frith, Francis	<i>Conway Castle.</i>	298
Frith, Francis	<i>The Statues of Memnon - Plain of Thebes.</i>	299
Frith, Francis	<i>The Menai Suspension Bridge.</i>	300
Frith, Francis	<i>Balmoral from the North.</i>	301
Frith, Francis	<i>Detached Windows and Towers - Elgin Cathedral.</i>	302
Frith, Francis	<i>Britannia Tubular Bridge.</i>	303
Frith, Francis	<i>Stirling Castle.</i>	304
Frith, Francis	<i>Huntly Castle.</i>	305
Frith, Francis	<i>Melrose Abbey.</i>	306
Frith, Francis	<i>Bridge at Inverary.</i>	307
Frith, Francis	<i>View of Inverness.</i>	308
Frith, Francis	<i>Plascardine Abbey.</i>	309
Frith, Francis	<i>The East remains of Elgin Cathedral.</i>	310
Frith, Francis	<i>Panorama of Cairo - 8ft 6ins by 1ft 10ins.</i>	311
Gutch, John Wheeley Gough	<i>Exterior of Holyrood Chapel.</i>	311F
Gutch, John Wheeley Gough	<i>Interior of Holyrood Chapel.</i>	311G
Lousada, Rev. Percy	<i>Alcazar, Seville.</i>	217
Lousada, Rev. Percy	<i>View looking into the Court of Lions. Alhambra.</i>	218
Lousada, Rev. Percy	<i>Fountain of Lions, Alhambra.</i>	219
Lousada, Rev. Percy	<i>Detail of Court of Lions, Alhambra.</i>	220

Lousada, Rev. Percy	<i>Heidelberg Castle - No. I. [Numbers marked * indicate a copia de tamaño 9x7 pulgadas]</i>	221*
Lousada, Rev. Percy	<i>Heidelberg Castle - No. II.</i>	222*
Lousada, Rev. Percy	<i>Palace Gate, Homburg.</i>	223*
Lousada, Rev. Percy	<i>Heidelberg Castle - No. III.</i>	224*
Lousada, Rev. Percy	<i>Fountain of Neptune, Madrid.</i>	225
Lousada, Rev. Percy	<i>Detail of the Alcazar, Seville.</i>	226
Lousada, Rev. Percy	<i>Malaga Cathedral.</i>	227
Lousada, Rev. Percy	<i>Plaza Mayor, Seville, with the Tower of the Cathedral.</i>	228
Lousada, Rev. Percy	<i>Chamber of the Deputies, Madrid.</i>	229
Lousada, Rev. Percy	<i>The Escorial, Madrid.</i>	230
Lousada, Rev. Percy	<i>General View of Nice, with the Pont Neuf.</i>	231
Lousada, Rev. Percy	<i>Ruins at Sanveterre, Lower Pyrenees.</i>	232
Lousada, Rev. Percy	<i>Morlas Church, Lower Pyrenees.</i>	233
Lousada, Rev. Percy	<i>Doorway, Seville Cathedral - No. I.</i>	234
Lousada, Rev. Percy	<i>Statue of Philip the Second, Madrid.</i>	235
Lousada, Rev. Percy	<i>Doorway, Seville Cathedral - No. II.</i>	236
Lousada, Rev. Percy	<i>Doorway, Seville Cathedral - No. III.</i>	237
Lousada, Rev. Percy	<i>Market Place, Valencia.</i>	238
Lowndes	<i>Roman Column, Hartwell Park, Bucks. [Buckinghamshire]</i>	239
Lowndes	<i>View of North Front of Hartwell House, Aylesbury.</i>	240

Lowndes	<i>Detail of Bow Window in Front of Hartwell House, Aylesbury. [* indicates a copia de tamaño 11x9 pulgadas]</i>	241*
Macpherson, Robert	<i>Temple of the Sibyl, Tivoli, seen from the opposite side of the Ravine.</i>	1
Macpherson, Robert	<i>Temple of the Sibyl, Tivoli, seen from the bridge.</i>	2
Macpherson, Robert	<i>View of the Temple of Pallas, taking in the figure of Minerva in the centre.</i>	3
Macpherson, Robert	<i>Temple of the Sibyl, Tivoli, on a large scale.</i>	4
Macpherson, Robert	<i>Temple of Vesta and the Fountain, taken in Summer.</i>	5
Macpherson, Robert	<i>Interior of the Sibyl's Temple at Tivoli.</i>	6
Macpherson, Robert	<i>Easter Benediction at St. Peter's.</i>	7
Macpherson, Robert	<i>Interior in the Vatican, styled Hall of the Philosophers.</i>	8
Macpherson, Robert	<i>Columns of the Forum of Nerva, and the Arch called 'L'Arco dei Pantani.'</i>	9
Macpherson, Robert	<i>Forum of Trajan.</i>	10
Macpherson, Robert	<i>Arch of the Goldsmiths, sometimes called the Little Arch of Septimus Severus, in the Forum Boarium.</i>	11
Macpherson, Robert	<i>Base of the Column in the Forum of Trajan.</i>	12
Macpherson, Robert	<i>Tomb of Cecilia Metella, with distant view of Rome.</i>	13
Macpherson, Robert	<i>The Castle and Bridge of St. Angelo, with the Vatican in the distance.</i>	14
Macpherson, Robert	<i>The Piazza del Popolo, looking from the Corso.</i>	15

Macpherson, Robert	<i>The Statue of Moses, by Michael Angelo in the Church of San Pietro in Vincoli.</i>	16
Macpherson, Robert	<i>Equestrian Bronze Statue of Marcus Aurelius, standing in the Square of the Capitol.</i>	17
Macpherson, Robert	<i>Cloisters of St. Paul's, the Basilica outside the Walls of Rome.</i>	18
Macpherson, Robert	<i>Large view of the Claudian Aqueduct.</i>	19
Macpherson, Robert	<i>Palazzo Altoviti on the Tiber.</i>	20
Macpherson, Robert	<i>View over Rome from the Janiculum.</i>	21
Macpherson, Robert	<i>Forum Romanum - General View taken from the Clivus Capitolus, and including the principal Temples in the Forum, and the Arch of Titus.</i>	22
Macpherson, Robert	<i>Façade of the Church of St. John, Latheran.</i>	23
Macpherson, Robert	<i>Façade of the church of Santa Maria at Toscanella.</i>	24
Macpherson, Robert	<i>Church of San Bernardino, Perugia.</i>	25
Macpherson, Robert	<i>Cathedral of Orvieto.</i>	26
Macpherson, Robert	<i>Group from a fresco by Luca Signorelli at Orvieto.</i>	27
Macpherson, Robert	<i>Forum Romanum, looking towards the Capitol.</i>	28
Macpherson, Robert	<i>Church of Santa Pudenziana, the Titular Church of Cardinal Wiseman.</i>	29
Macpherson, Robert	<i>Principal Doorway of the Church of Santa Maria at Toscanella.</i>	30
Macpherson, Robert	<i>Central doorway of Orvieto Cathedral.</i>	31
Macpherson, Robert	<i>The Fountain Trevi.</i>	32
Macpherson, Robert	<i>Castle of Tivoli.</i>	33

Macpherson, Robert	<i>Side-door on the left with bas-reliefs.</i>	34
Macpherson, Robert	<i>Temple of Antoninus and Faustina.</i>	35
Macpherson, Robert	<i>Phocas' Column, Temple of Vespasian, Tabularium, &c.</i>	36
Macpherson, Robert	<i>View of the Cloaca Maxima, Temple of Vesta, Church of the 'Bocca della Verita,' &c.</i>	37
Macpherson, Robert	<i>Temple of Vesta and House of Rienzi.</i>	38
Macpherson, Robert	<i>The Nile and its Tributaries, Vatican.</i>	39
Macpherson, Robert	<i>View of the 'Ponto Rotto' with the New Suspension Bridge.</i>	40
Macpherson, Robert	<i>Temple of Fortuna Virilis, and House of Rienzi.</i>	41
Macpherson, Robert	<i>The Porta Maggiore, and Tomb of the Baker.</i>	42
Macpherson, Robert	<i>Bas-reliefs illustrative of the history of Christ.</i>	43
Macpherson, Robert	<i>The Garden of the Vatican, styled 'Della Pigna' containing the Marble Base of a Column dedicated to Antoninus; architecture of Bramante.</i>	44
Macpherson, Robert	<i>St. Peter's, from the Janiculum Hill.</i>	45
Macpherson, Robert	<i>Church of the Santa Maria Maggiore.</i>	46
Macpherson, Robert	<i>Temple of Vesta and the Fountain, taken in Winter.</i>	47
Macpherson, Robert	<i>The Statue of Livia, also called the Pudicitia, in profile, in the Braccio Nuovo, Vatican Museum.</i>	48
Macpherson, Robert	<i>Front View of the Livia of the Vatican, commonly called the Pudicitia.</i>	49
Macpherson, Robert	<i>Horses of the Capitol from Palazzo Cafferelli.</i>	50
Macpherson, Robert	<i>The Bull-Slayer, Hall of the Animals, Vatican.</i>	51

Macpherson, Robert	<i>Ruin, called the Temple of Minerva Medica.</i>	52
Macpherson, Robert	<i>Pyramid of Caius Cestius, and the English burying ground.</i>	53
Macpherson, Robert	<i>Fountain of the Piazza Barberini, taken in winter.</i>	54
Macpherson, Robert	<i>Piazza and Fountain of the Tararughe.</i>	55
Macpherson, Robert	<i>St. Peter's, with the Inquisition.</i>	56
Macpherson, Robert	<i>Piazza of St. Peter's.</i>	57
Macpherson, Robert	<i>Royal Palace at Caprarola.</i>	58
Macpherson, Robert	<i>Bas-relief of the 'Last Judgement,' 'Paradise and Hell.'</i>	59
Macpherson, Robert	<i>Fountain in the Piazza del Duomo at Perugia.</i>	60
Macpherson, Robert	<i>The Fountain of the Doge, in the Cortile of the Venetian Palace.</i>	61
Macpherson, Robert	<i>Ponte Lugano - with the Tomb of Plautius.</i>	62
Macpherson, Robert	<i>Grotto of Egreria.</i>	63
Macpherson, Robert	<i>Cascatelle.</i>	64
Macpherson, Robert	<i>Tomb of Cecilia Metella, and View of Via Appia from the Church of St. Sebastian.</i>	65
Macpherson, Robert	<i>The Coliseum on a Smaller Scale, with distant Latin and Alban Mountains, and Church of St. John Lateran.</i>	66
Macpherson, Robert	<i>The Coliseum, with view of the Latin Mountains, and the Church of St. John Lateran.</i>	67
Macpherson, Robert	<i>Apollo Belvedere.</i>	68
Macpherson, Robert	<i>House of Lucrezia Borgia, near the Church of San Pietro in Vincoli.</i>	69

Macpherson, Robert	<i>Etruscan Gateway at Perugia.</i>	70
Macpherson, Robert	<i>Bas-relief in the Interior of the Arch of Titus, representing the Procession of the Seven-branched Candlestick.</i>	71
Macpherson, Robert	<i>The Three Columns, formerly called Temple of Jupiter Stator, and now styled Minerva Calcidica, with the Temples of Peace, Antoninus and Faustina, &c., in the Roman Forum.</i>	72
Macpherson, Robert	<i>Piazzzo del Popolo looking south.</i>	73
Macpherson, Robert	<i>The Coliseum, with Meta Sudans, and portion of the Via Sacra.</i>	74
Macpherson, Robert	<i>Basilica of Constantine, formerly called the Temple of Peace, in the Forum.</i>	75
Macpherson, Robert	<i>Church of the SS. Trinità de Monti.</i>	76
Macpherson, Robert	<i>Base of the Obelisk and Fountain in Piazza Navona.</i>	77
Macpherson, Robert	<i>Bas-relief of the Biga - Arch of Titus.</i>	78
Macpherson, Robert	<i>Porta San Lorenzo.</i>	79
Macpherson, Robert	<i>The Garden-front of the Villa Medici - built from the design of Michael Angelo - on the Pincian Hill.</i>	80
Macpherson, Robert	<i>Arch of Constantine - North façade, including the Meta Sudans, and portion of the Convent of St. Bonaventura.</i>	81
Macpherson, Robert	<i>The Sleeping Ariadne, formerly called the Cleopatra, Hall of Philosophers, Vatican.</i>	82
Macpherson, Robert	<i>Arch of Titus, Roman Forum.</i>	83
Macpherson, Robert	<i>The Eight Columns at the Foot of the Capitol, formerly styled the Temple of Concorde, and now the</i>	84

	<i>Temple of Vespasian, or Temple of Saturn.</i>	
Macpherson, Robert	<i>The Temple to Minerva Calcidica.</i>	85
Macpherson, Robert	<i>The Castle of St. Angelo on a large scale.</i>	86
Macpherson, Robert	<i>View of the Aqueducts - Aqua Claudia.</i>	87
Macpherson, Robert	<i>The Cloaca Maxima.</i>	88
Macpherson, Robert	<i>Cascatelle at the Villa Maecenas.</i>	89
Macpherson, Robert	<i>Arch of Septimus Severus, in the Roman Forum.</i>	90
Macpherson, Robert	<i>Excavations of the Julian Basilica, including a View of the various Temples in the Forum, with the Arch of Titus and Alban Mount in the distance.</i>	91
Macpherson, Robert	<i>The Three Columns at the Foot of the Capitol, formerly styled the Temple of Jupiter Tonanas, and the Arch of Septimus Severus.</i>	92
Macpherson, Robert	<i>The Temple of Vespasian, or Temple of Saturn, seen from one side.</i>	93
Macpherson, Robert	<i>Bas-relief on one side of the Base of the Antonine Column, representing the Apotheosis of Antoninus and Faustina.</i>	94
Macpherson, Robert	<i>Porta Furba, Frascati road.</i>	95
Macpherson, Robert	<i>Phocas' Column excavated to the base.</i>	96
Macpherson, Robert	<i>Three Columns in the Forum, formerly called the Temple of Jupiter Stator, and now the Temple to Minerva Calcidica.</i>	97
Macpherson, Robert	<i>Side View of the Temple dedicated to Antoninus and Faustina, Roman Forum.</i>	98
Macpherson, Robert	<i>Arch of the Consul Dolabella, on the Celian Hill.</i>	99

Macpherson, Robert	<i>Bas-relief representing the Funereal Games, being one side of the Base of the Antonine Column, in the Garden of the Vatican.</i>	100
Macpherson, Robert	<i>Temple styled 'Della Tosse.'</i>	101
Macpherson, Robert	<i>Arch of Constantine - North façade.</i>	102
Macpherson, Robert	<i>Arch of Septimus Severus looking from the Forum.</i>	103
Macpherson, Robert	<i>View of the Capitoline Hill, from the Foot of the Aventine.</i>	104
Macpherson, Robert	<i>View near Rome.</i>	105
Macpherson, Robert	<i>Arch of Constantine - South façade.</i>	106
Macpherson, Robert	<i>View of the Valley and Town of Narni.</i>	107
Macpherson, Robert	<i>Arch of Janus Quadrifrons.</i>	108
Macpherson, Robert	<i>Aqueduct near Castle Madama.</i>	109
Macpherson, Robert	<i>Window in the House of Lucrezia Borgia.</i>	110
Macpherson, Robert	<i>The Arch of Septimus Severus on a small scale.</i>	111
Macpherson, Robert	<i>Tomb of Cecilia Metella, from the Road 'Via Appia.'</i>	112
Macpherson, Robert	<i>Church of Santa Maria in Cosmedin, called the 'Bocca della Verità.'</i>	113
Macpherson, Robert	<i>Front of the Gothic Church at Vicovaro, near Tivoli.</i>	114
Macpherson, Robert	<i>A Portion of the Forum of Nerva sometimes called Temple of Pallas.</i>	115
Macpherson, Robert	<i>Large Waterfall.</i>	116
Macpherson, Robert	<i>Church of 'Capo-Croce' near Frascati.</i>	117

Macpherson, Robert	<i>View of Tombs of Via Appia.</i>	118
Macpherson, Robert	<i>Palace of the Caesars on the Palatine.</i>	119
Macpherson, Robert	<i>View of the Aventine, from the Tarpeian Rock.</i>	120
Melhuish, Arthur James	<i>View from Victoria-street, Westminster, showing the Towers of Westminster Abbey</i>	155
Melhuish, Arthur James	<i>Victoria Tower.</i>	156
Missing from Sequence	<i>Missing from Sequence</i>	344-349
Ponti, Carlo	<i>Certosa, Pavia - No. I.</i>	350
Ponti, Carlo	<i>Duomo and Broletto, Como.</i>	351
Ponti, Carlo	<i>Porta de' Borsa, Verona.</i>	352
Ponti, Carlo	<i>Corpo di Guarda.</i>	353
Ponti, Carlo	<i>St. Antonio, Padua.</i>	354
Ponti, Carlo	<i>San Ambrogio, Milan.</i>	355
Ponti, Carlo	<i>Certosa, Pavia - No. II.</i>	356
Ponti, Carlo	<i>Duomo, Verona.</i>	357
Ponti, Carlo	<i>Duomo, Monza.</i>	358
Ponti, Carlo	<i>Bridge of Sighs, Venice.</i>	359
Ponti, Carlo	<i>Santa Maria della Misericordia, Brescia.</i>	360
Ponti, Carlo	<i>Piazza de'Mercanti, Milan - No. I.</i>	361
Ponti, Carlo	<i>Amphitheatre, Verona.</i>	362
Ponti, Carlo	<i>Colleoni Monument.</i>	363
Ponti, Carlo	<i>St. Antonio, Padua - No. I.</i>	364
Ponti, Carlo	<i>Grand Canal, Venice.</i>	365

Ponti, Carlo	<i>St. Antonio, Padua - No. II.</i>	366
Ponti, Carlo	<i>Grand Hospital, Milan.</i>	367
Ponti, Carlo	<i>Piazza de'Mercanti - No. II.</i>	368
Ponti, Carlo	<i>Broletto, Milan - No. I.</i>	369
Ponti, Carlo	<i>St. Tenone, Verona.</i>	370
Ponti, Carlo	<i>Broletto, Milan - No. II.</i>	371
Ponti, Carlo	<i>Palazzo Chiericati, Vicenza.</i>	372
Ponti, Carlo	<i>Certosa, Pavia - No. III.</i>	373
Ponti, Carlo	<i>Palazzo Comunale, Brescia.</i>	374
Ponti, Carlo	<i>Santa Guistiora, and Prato della Valle, Padua.</i>	375
Ponti, Carlo	<i>Piazza dell' Erbe, Verona.</i>	376
Ponti, Carlo	<i>St. Antonio, Pavia.</i>	377
Ponti, Carlo	<i>Rotonda Capra, Vincenza.</i>	378
Ponti, Carlo	<i>Sala della Rajone, Padua.</i>	379
Robertson & Beato	<i>The Pyramids of Gizeh.</i>	185
Robertson & Beato	<i>General View of Cairo, taken from the Arab Mountain.</i>	186
Robertson & Beato	<i>Gate of the Citadel, Cairo.</i>	187
Robertson & Beato	<i>General View of Cairo, taken from the Mocatam.</i>	188
Robertson & Beato	<i>The Sphinx, with the Pyramids.</i>	189
Robertson & Beato	<i>Street of the Citadel, Cairo.</i>	190
Robertson & Beato	<i>Mosque of Sultan Hassan.</i>	191
Robertson & Beato	<i>Mosque of Habenia, Cairo.</i>	192

Robertson & Beato	<i>Tomb of the Caliph - No. III.</i>	193
Robertson & Beato	<i>The Mocatam, with the Mosque of Omar.</i>	194
Robertson & Beato	<i>View of Cairo.</i>	195
Robertson & Beato	<i>Mosque of Tunis - No. I.</i>	196
Robertson & Beato	<i>Street Architecture, Cairo - No. I.</i>	197
Robertson & Beato	<i>Tomb of the Mameluks.</i>	198
Robertson & Beato	<i>Mosque of Ayet Bey, Cairo.</i>	199
Robertson & Beato	<i>Mosque of the Emir Yan, Cairo.</i>	200
Robertson & Beato	<i>The Sphinx.</i>	201
Robertson & Beato	<i>Mosque of the Citadel, Cairo.</i>	202
Robertson & Beato	<i>Tombs of the Mameluks and Caliphs.</i>	203
Robertson & Beato	<i>Street Architecture, Cairo - No. II.</i>	204
Robertson & Beato	<i>Fountain in the Court of the Mosque of the Citadel.</i>	205
Robertson & Beato	<i>View taken from Old Cairo.</i>	206
Robertson & Beato	<i>Mosque of the Mahmoudiè.</i>	207
Robertson & Beato	<i>Tomb of the Caliph - No. II.</i>	208
Robertson & Beato	<i>Tombs of the Mameluks, with Mocatam.</i>	209
Robertson & Beato	<i>Bridge of the Barrage.</i>	210
Robertson & Beato	<i>Fountain of Habenia, Cairo.</i>	211
Robertson & Beato	<i>Street of Tabana, Cairo.</i>	212
Robertson & Beato	<i>Street of Dolbarakman, Cairo.</i>	213
Robertson & Beato	<i>Street Architecture, Cairo - No. III.</i>	214

Robertson & Beato	<i>Mosque of Tunis - No II.</i>	215
Robertson & Beato	<i>Tomb of the Caliph - No. I.</i>	216
Royal Engineers	<i>Rochester New Bridge.</i>	311H
Royal Engineers	<i>Rochester Cathedral.</i>	311K
Sisson, Rev. Joseph Lawson	<i>Church near Lausanne.</i>	311A
Sisson, Rev. Joseph Lawson	<i>View near Lausanne.</i>	311B
Smith, William Lyndon	<i>Lady Chapel, Fountains Abbey.</i>	311D
Smith, William Lyndon	<i>Porch of Adel Church, near Leeds.</i>	311E

3ª Exposición de la Architectural Photographic Association, 1861

Autor	Título	Nº
Alinari, Fratelli	<i>Pisa, St. Paul's, formerly the Cathedral, West Front.</i>	522
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Loggia dei Lanzi. [* indica copia de 18x13 pulgadas]</i>	523*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa, Corridor Campo Santo, with Fresco by Gozzoli, Triumph of Death.</i>	524*
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Cathedral and Campanile.</i>	525
Alinari, Fratelli	<i>Pisa, Baptistry.</i>	526
Alinari, Fratelli	<i>Sienna, Cathedral, West Front.</i>	527*
Alinari, Fratelli	<i>Pisa, Baptistry, Interior, with Pulpit. By N. Pisano.</i>	528*
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto, Cathedral, West Front.</i>	529*
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto, Cathedral, North Entrance, West Front.</i>	530*
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto, Cathedral, South Entrance, West Front.</i>	531*
Alinari, Fratelli	<i>Sienna, Baptistry, Lower Part of West Front.</i>	532*
Alinari, Fratelli	<i>Florence Cathedral, Principal Entrance, South Side.</i>	533
Alinari, Fratelli	<i>Florence Cathedral, Second Entrance, South Side.</i>	534
Alinari, Fratelli	<i>Florence Cathedral, Campanile.</i>	535*
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Group of Astianax.</i>	537*
Alinari, Fratelli	<i>Florence, The Dancing Faun.</i>	538
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Benuvito Cellini. By Ulisse Cambi.</i>	539

Alinari, Fratelli	<i>Florence, St. George. By Donatello.</i>	540
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Bacchus. By Sansovino.</i>	541
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Nicholo Machiavelli. By Bartolini.</i>	542
Alinari, Fratelli	<i>Florence, The Arrotino.</i>	543
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Venus. By Canova.</i>	544
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Venus de Medici.</i>	545
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Fountain of Neptune in the Boboli Gardens. By G. di Bologno.</i>	546
Alinari, Fratelli	<i>Florence, Baptistry, West Door. By Ghiberti.</i>	556
Alinari, Fratelli	<i>Florence, North Door. By Ghiberti.</i>	557
Alinari, Fratelli	<i>Florence, South Door. By A. Pisano.</i>	558
Alinari, Fratelli	<i>Florence, West Door, detail, Lower Panels.</i>	559*
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto, from Piers of West Front of Cathedral, the Creation of the World, and Adam and Eve. [** indica copia de 24x10 pulgadas]</i>	560**
Alinari, Fratelli	<i>Orvieto, The Last Judgement, and Paradise and Hell.</i>	561**
Alinari, Fratelli	<i>Pisa, the Bronze Doors of the Cathedral. By John of Bologna.</i>	562*
Annan, Thomas	<i>Iona, The Monastery.</i>	185
Annan, Thomas	<i>Iona, The Cathedral.</i>	186
Annan, Thomas	<i>Iona, Mac-Lean's Cross.</i>	187
Annan, Thomas	<i>Iona, Doorway of St. Oran's Chapel.</i>	188
Annan, Thomas	<i>Iona, Arches in Monastery.</i>	189

Annan, Thomas	<i>Iona, St. Martin's Cross.</i>	190
Annan, Thomas	<i>Iona, Arches in Cathedral.</i>	191
Annan, Thomas	<i>Iona, Village of.</i>	192
Annan, Thomas	<i>Iona, St. Oran's Chapel, and Burial place of Scottish Kings.</i>	193
Annan, Thomas	<i>Iona, Part of Monastery.</i>	194
Annan, Thomas	<i>Douglas, St. Bride's Chapel. [* indicates print 12x8 pulgadas]</i>	401*
Annan, Thomas	<i>Edinburgh, Carlton Hill.</i>	402
Annan, Thomas	<i>Edinburgh, Holyrood Palace, New Fountain.</i>	403
Annan, Thomas	<i>Edinburgh, The High School.</i>	404
Annan, Thomas	<i>Melrose Abbey, from S. E.</i>	405
Annan, Thomas	<i>Melrose Abbey, from S. W.</i>	406
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, N. Transept and Baptistry.</i>	351
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, The Cloisters.</i>	352
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, Screen of the Dean's Chapel.</i>	353
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, N. W. View of 'Bell Harry' Tower.</i>	354
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, Monument of the Black Prince in Trinity Chapel.</i>	355
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, North Aisle of Nave, looking East.</i>	356
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, Interior from Bucket's Crown.</i>	357

Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, Choir, taken from West End.</i>	358
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, South Aisle of Choir and Nave.</i>	359
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, Screen of Dean's Chapel, small view [* indicates print 10x8 pulgadas]</i>	360*
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, One of the Capitals in Crypt. [Numbers marked ** indicates prints 9x7 pulgadas]</i>	361**
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, One of the Capitals in Crypt.</i>	362**
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, One of the Capitals in Crypt.</i>	363**
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, One of the Capitals in Crypt.</i>	364**
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, Finial, from monument of Archbishop Peckham.</i>	365**
Austin, Captain	<i>Canterbury Cathedral, The Warrior's Chapel in South-west Transept.</i>	366*
Baldus, Édouard	<i>Nismes, Fountain at.</i>	536
Baldus, Édouard	<i>Paris, Fountain of Leda, Rue de Vaugirand.</i>	551
Baldus, Édouard	<i>Paris, Allegorical Sculpture from the Arc de l'Etoile.</i>	552
Baldus, Édouard	<i>Paris, Allegorical Sculpture from the Arc de l'Etoile.</i>	553
Baldus, Édouard	<i>Paris, Allegorical Sculpture from the Arc de l'Etoile.</i>	554
Baldus, Édouard	<i>Paris, Allegorical Sculpture from the Arc de</i>	555

	<i>l'Etoile.</i>	
Barnes, Thomas J.	<i>Cambridge, King's College Chapel.</i>	70A
Barnes, Thomas J.	<i>Patriotic Asylum, Wandsworth Common.</i>	70B
Bedford, Francis	<i>Salisbury Cathedral, West end.</i>	226
Bedford, Francis	<i>Wroxeter, Part of the Excavations.</i>	227
Bedford, Francis	<i>Bristol: Archway to College Green.</i>	228
Bedford, Francis	<i>Bristol Cathedral: Entrance to Chapter House.</i>	229
Bedford, Francis	<i>Bristol Cathedral: from South East.</i>	230
Bedford, Francis	<i>Bristol Cathedral: North Aisle.</i>	231
Bedford, Francis	<i>Bristol Cathedral: Detail of Wood Carving: Panel Heads.</i>	232
Bedford, Francis	<i>Bristol Cathedral: Miserere Seats.</i>	233
Bedford, Francis	<i>Bristol: St. Mary Redclyffe, West end and Tower.</i>	234
Bedford, Francis	<i>Bristol: St Mary Redclyffe, The North Porch</i>	235
Bedford, Francis	<i>Bristol: St. Mary Redclyffe, the South Transept.</i>	236
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wrought iron Gates.</i>	237
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Grinling Gibbons, various.</i>	238
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carvings, Canopy.</i>	239
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carvings, Head of Niche.</i>	240
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving and Ironwork.</i>	241

Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Panel.</i>	242
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Ironwork.</i>	243
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Ironwork.</i>	244
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Ironwork.</i>	245
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Grinling Gibbons, various.</i>	246
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Group.</i>	247
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Panels.</i>	248
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Ceiling.</i>	249
Bedford, Francis	<i>London, St. Paul's Cathedral, Details: Wood Carving, Portion at Large.</i>	250
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, West Front.</i>	251
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, From the North West.</i>	252
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, North Porch.</i>	253
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, North Porch, Detail.</i>	254
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, Bishop Bubwith's Chantry.</i>	255
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, South Aisle of Nave.</i>	256
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, Return of North-west Angle.</i>	257
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, Return of North-west Angle, detail.</i>	258
Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, Bishop Beckington's Chantry.</i>	259

Bedford, Francis	<i>Wells Cathedral, The Lady Chapel.</i>	260
Bedford, Francis	<i>Exeter Cathedral, From the South East.</i>	261
Bedford, Francis	<i>Exeter Cathedral, The Western Screen.</i>	262
Bedford, Francis	<i>Exeter Cathedral, The Western Screen, Central portion.</i>	263
Bedford, Francis	<i>Exeter Cathedral, The Western Screen, Southern portion.</i>	264
Bedford, Francis	<i>Exeter Cathedral, The Western Screen, Southern portion, at large.</i>	265
Bedford, Francis	<i>Exeter Cathedral, The Minstrel's Gallery.</i>	266
Bedford, Francis	<i>Rivaux Abbey, Norman Door. [* indica copia de 10x8 pulgadas]</i>	267*
Bedford, Francis	<i>Tintern Abbey, South View.</i>	268
Bedford, Francis	<i>Tintern Abbey, Choir Arcade.</i>	269
Bedford, Francis	<i>Tintern Abbey, South Aisle.</i>	270
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey, Ruins of.</i>	271*
Bedford, Francis	<i>Whitby Abbey, Ruins of.</i>	272*
Bedford, Francis	<i>York Cathedral, North Transept and Chapter House.</i>	273*
Bedford, Francis	<i>York Cathedral, North East.</i>	274*
Bedford, Francis	<i>Fountains Abbey.</i>	275*
Bedford, Francis	<i>Ripon Minster, from the Skell, South East.</i>	276*
Bedford, Francis	<i>Chepstow Castle.</i>	277
Bedford, Francis	<i>Chepstow Castle, part of Chapel.</i>	278

Bedford, Francis	<i>Raglan Castle, Entrance Gate.</i>	279
Bedford, Francis	<i>Raglan Castle, The Pitched Stone Court.</i>	280
Bedford, Francis	<i>Raglan Castle, The Donjon.</i>	281
Bedford, Francis	<i>Caernarvon Castle.</i>	282*
Bedford, Francis	<i>Conway Castle.</i>	283*
Bedford, Francis	<i>Rivaulx Abbey, Interior. [* indica copia de 10x8 pulgadas]</i>	284*
Bedford, Francis	<i>Rivaulx Abbey, Door. [* indica copia de 10x8 pulgadas]</i>	285*
Bedford, Francis	<i>Fountains Abbey, Interior.</i>	286*
Bedford, Francis	<i>Barfreston Church, South Door.</i>	287*
Bedford, Francis	<i>Tintern Abbey, Choir, looking East.</i>	288
Bedford, Francis	<i>Tintern Abbey, West Front.</i>	289
Bedford, Francis	<i>York, South Porch.</i>	290*
Bedford, Francis	<i>Canterbury, Christchurch Gate.</i>	291*
Bedford, Francis	<i>Canterbury, Cathedral, South Transept.</i>	292*
Bedford, Francis	<i>Canterbury, Cathedral, Baptistry.</i>	293*
Bedford, Francis	<i>Canterbury, Cathedral, Baptistry.</i>	294*
Bedford, Francis	<i>Canterbury, Cathedral, Norman Staircase.</i>	295*
Bisson frères	<i>Paris, Tower of St. Jacques de la Boucherie.</i>	1
Bisson frères	<i>Paris, Notre Dame, Lower part of West Front.</i>	2
Bisson frères	<i>Paris, Notre Dame, Central Portal of West Front.</i>	3
Bisson frères	<i>Paris, Notre Dame, Tympanum of South Portal; Martyrdom of St. Stephen.</i>	4

Bisson frères	<i>Paris, Louvre, Entrance to Imperial Library.</i>	5
Bisson frères	<i>Paris, Palace of Industry, Principal Entrance.</i>	6
Bisson frères	<i>Paris, Place de la Concorde.</i>	7
Bisson frères	<i>Paris, Hôtel de Ville.</i>	8
Bisson frères	<i>Rheims, Cathedral, West Portal.</i>	9
Bisson frères	<i>Rheims, Cathedral, Central Portal of West Portal, larger.</i>	10
Bisson frères	<i>Rheims, Cathedral, South Portal of West Portal, larger.</i>	11
Bisson frères	<i>Rheims, Cathedral, Portal of St. Remy.</i>	12
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, Lower Part of West Front.</i>	13
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, Upper Part of West Front.</i>	14
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, North Portal of West Front, larger.</i>	15
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, Central Portal of West Front, larger.</i>	16
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, South Portal of West Front, larger.</i>	17
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, Portal of South Transept.</i>	18
Bisson frères	<i>Rouen, Palais de Justice, Tourelle Pasquier.</i>	19
Bisson frères	<i>Rouen, Palais de Justice, Grand Entrance.</i>	20
Bisson frères	<i>Arles, Roman Theatre. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	21*
Bisson frères	<i>Arles, Roman Amphitheatre. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	22*

Bisson frères	<i>Arles, Cloisters of St. Trophine. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	23*
Bisson frères	<i>Angoulême, West Front of Cathedral. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	24*
Bisson frères	<i>Antwerp, Cathedral, General View. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	25*
Bisson frères	<i>Blois, Chateau of, Angle Staircase Tower. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	26*
Bisson frères	<i>Blois, Chateau of, Staircase of Francis I., Lower Part. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	27*
Bisson frères	<i>Blois, Chateau of, Staircase of Francis I., Upper Part. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	28*
Bisson frères	<i>Bruges, Chappelle du Saint Sang. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	29*
Bisson frères	<i>Bruges, Chapelle du Saint Sang, General View. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	30*
Bisson frères	<i>Bruges, View of the Canal. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	31*
Bisson frères	<i>Bruges, Hôtel de Ville. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	32*
Bisson frères	<i>Bourges, Byzantine Doorway. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	33*
Bisson frères	<i>Brussels, Maison du Roi. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	34*
Bisson frères	<i>Chambord, Lantern of Chateau. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	35*
Bisson frères	<i>Chartres, Cathedral, South Portals, Details. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	36*

Bisson frères	<i>Chartres, Cathedral, South Portals, Side View. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	37*
Bisson frères	<i>Chartres, Tympanum of Porte Royale. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	38*
Bisson frères	<i>Moissac, Portal in Cloister. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	39*
Bisson frères	<i>Nîmes, Roman Amphitheatre. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	40*
Bisson frères	<i>Nîmes, Roman Amphitheatre, Interior [copia de tamaño 18x13 pulgadas].</i>	41*
Bisson frères	<i>Nîmes, Maison Carrée. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	42*
Bisson frères	<i>Orleans, Cathedral, Portal S. Jacques. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	43*
Bisson frères	<i>Poitiers, Notre Dame, West Front. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	44*
Bisson frères	<i>Poitiers, Notre Dame, West Front, Lower Part. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	45*
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, West Front, Upper Part. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	46*
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, Portal of South Transept. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	47*
Bisson frères	<i>Rouen, Cathedral, Interior of South Aisle. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	48*
Bisson frères	<i>Rouen, S. Maclou, Exterior, West Front. [copia de tamaño 18x13 pulgadas]</i>	49*
Bisson frères	<i>Rouen, S. Maclou, One of the Doors, Carved by Jean Goujon.</i>	50*

Bisson frères	<i>Rouen, S. Maclou, Staircase to Organ Loft.</i>	51*
Bisson frères	<i>Rouen, S. Ouen, Central Tower and South Transept.</i>	52*
Bisson frères	<i>Rouen, S. Ouen, The Great Clock.</i>	53*
Bisson frères	<i>Rouen, Part of the Ancient Abbey of Saint Armand.</i>	54*
Bisson frères	<i>Rouen, Hôtel Bourgtheroulde.</i>	55*
Bisson frères	<i>Oudenarde, Hôtel de Ville.</i>	56*
Bisson frères	<i>Paris, Notre Dame, Tympanum of Portal with Entombment of the Virgin. [copia de tamaño 18×13 pulgadas]</i>	57*
Bisson frères	<i>Rouen, Hôtel de Bourgtheroulde: Gallery of Francis I. [copia de tamaño 18×13 pulgadas]</i>	58*
Bisson frères	<i>Paris, Antique Sculpture in Palais des Beaux Arts. [** indica copia de 14×11 pulgadas]</i>	59**
Bisson frères	<i>Paris, Antique Sculpture in Palais des Beaux Arts, Another Group.</i>	60**
Bisson frères	<i>Blois, Upper Part of Pavilion, Louis XII.</i>	61**
Bisson frères	<i>Paris, Fragment from the Hôtel de la Tremouille.</i>	62**
Bisson frères	<i>Moissac, One Side of the West Portal.</i>	63**
Bisson frères	<i>Moissac, One Side of the West Portal, The Other Side.</i>	64**
Bisson frères	<i>Blois, Staircase of Francis I., Interior.</i>	65**
Cade, Robert	<i>Terrace, at Sir W. F. F. Middleton's. [copia de 10×8 pulgadas]</i>	446*
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, Interior Crypt. [copia de</i>	389*

	<i>12x11 pulgadas]</i>	
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, Interior, South Aisle, Looking West.</i>	390*
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, Interior, Choir, looking N. West.</i>	391*
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, Interior, Nave, Looking N. East.</i>	392*
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, Exterior, Nave, Looking N. E. (Evening).</i>	393
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, from S. E.</i>	394
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, South Entrance to Crypt.</i>	395
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, North Entrance to Crypt.</i>	396
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, South Entrance.</i>	397
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, North Entrance.</i>	398
Church, William Jr.	<i>Glasgow Cathedral, West Entrance.</i>	399
Church, William Jr.	<i>Roslin Chapel, North Entrance.</i>	400
Cocke, Archibald Lewis	<i>Exeter Cathedral, West Front. [* indica copia de 18x13 pulgadas]</i>	435*
Cocke, Archibald Lewis	<i>Exeter Cathedral, West Front, smaller.</i>	436
Cocke, Archibald Lewis	<i>Exeter Cathedral, West Front, Screen.</i>	437
Cocke, Archibald Lewis	<i>Exeter Cathedral, from the Bishop's Garden.</i>	438
Cocke, Archibald Lewis	<i>Exeter Cathedral, One of the Towers and part of the Palace.</i>	439
Cundall & Downes	<i>Glastonbury Abbey, Exterior of St. Joseph's Chapel.</i>	76

Cundall & Downes	<i>Glastonbury Abbey, Exterior of St. Joseph's Chapel, North Doorway.</i>	77
Cundall & Downes	<i>Waltham Cross.</i>	78
Cundall & Downes	<i>Sturcheley Church, Part of Interior. [** indica copia de 11x9 pulgadas]</i>	90**
Cundall & Downes	<i>Saltash, The Albert Bridge. [*indica copia de 23x17 pulgadas]</i>	91*
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Chantry of Bishop Fox.</i>	92
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Interior of Nave, looking West.</i>	93
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Bishop Fox's Screen.</i>	94
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, South East angle.</i>	95
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Screen, North Side of Choir.</i>	96
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Back of Choir Screen.</i>	97
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Part of Deanery.</i>	98
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster Cathedral, Remains of Chapter House.</i>	99
Cundall & Downes	<i>Wpulgadaster, Triple Arch, Saint Cross.</i>	100***
Cundall & Downes	<i>Salisbury Cathedral, West End.</i>	102***
Cundall & Downes	<i>London, St. Paul's Cathedral, From the River.</i>	103
Cundall & Downes	<i>Rouen, Porch of St. Vincent.</i>	104
Cundall & Downes	<i>Rouen, Doorway of St. Maclou, carved by J. Goujon.</i>	105
Cundall & Downes	<i>Rouen, Part of Palais de Justice.</i>	106

Cundall & Downes	<i>Rouen, General View of Towers.</i>	107
Cundall & Downes	<i>Rouen, Street View.</i>	108
Cundall & Downes	<i>Rouen, Palais de Justice: Grand Entrance.</i>	109
Cundall & Downes	<i>Bilbao, Doorway of Church of Santiago.</i>	110
Cundall & Downes	<i>Bilbao, Another Doorway.</i>	111
Cundall & Downes	<i>Bilbao, Church of S. Antonio.</i>	112
Cundall & Downes	<i>Bilbao, Palace of Moorish Kings.</i>	113
Cundall & Downes	<i>Bilbao, Another Doorway of Church of Santiago.</i> [* indica copia de 6x6 pulgadas]	114*
Cundall & Downes	<i>Bilbao, Fountain.</i>	115*
Dawson, Captain	<i>Seringham, Main Entrance to Pagodas.</i>	453
Dawson, Captain	<i>Seringham, The Horse Court.</i>	454
Dawson, Captain	<i>Seringham, The Great Pagoda.</i>	455
Dawson, Captain	<i>Seringham, Small Pagoda, over entrance to Great Pagoda.</i>	456
Dawson, Captain	<i>Seringham, The centre of Great Pagoda.</i>	457
Dawson, Captain	<i>Trichinopoly, Hindoo Temple, immediately under the rock.</i>	459
Dawson, Captain	<i>Trichinopoly, Bridge over the Cauvery River.</i>	460
Dawson, Captain	<i>Trichinopoly, The Old Palace.</i>	461
Dawson, Captain	<i>Trichinopoly, The Rock.</i>	463
Dawson, Captain	<i>Trichinopoly, from the site of the bastion.</i>	464
Dawson, Captain	<i>Trichinopoly, from near the Gateway leading to the English Quarter.</i>	465

Delamotte, Philip Henry	<i>Tewkesbury, Abbey, View from North West. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	79***
Delamotte, Philip Henry	<i>Tewkesbury, Abbey, West Front.</i>	80***
Delamotte, Philip Henry	<i>Tewkesbury, Abbey, Part of Cloister. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	81***
Delamotte, Philip Henry	<i>Tewkesbury, Abbey, Interior: Choir Aisle. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	82***
Delamotte, Philip Henry	<i>Tewkesbury, Abbey, General View from South. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	83***
Delamotte, Philip Henry	<i>Tewkesbury, Abbey, Exterior of Choir. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	84***
Delamotte, Philip Henry	<i>Shiffnal Church, Shropshire, View from North East. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	85***
Delamotte, Philip Henry	<i>Shiffnal Church, Shropshire, Part of Chancel. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	86***
Delamotte, Philip Henry	<i>Shiffnal Church, Shropshire, Part of East end. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	87***
Delamotte, Philip Henry	<i>Shiffnal Church, Shropshire, North Side of Chancel. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	88***
Delamotte, Philip Henry	<i>Shiffnal Church, Shropshire, Tomb of Oliver Briggs. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	89***
Delamotte, Philip Henry	<i>Alnwick Castle, Old Well. [*** indica copia de 9x8 pulgadas]</i>	101***
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyagbirri, Rock-cut Caves, the Palace of Rajah Lalat, Indian Kesari.</i>	466
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyagbirri, Group of Rock-cut Caves.</i>	467
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyagbirri, Group of Rock-cut Caves.</i>	468

Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, Group of Rock-cut Caves.</i>	469
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, Rock-cut Caves, The Palace of Rajah Lalat Indra Kesari, or Rance Goompah (right view).</i>	470
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, Rock-cut Caves, The Palace of Rajah Lalat Indra Kesari, or Rance Goompah (left view).</i>	471
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, Ganesa Cave (most ancient, B.C. 200).</i>	472
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, The Hill of Khundaghirri, from Oodyaghirri, with the modern Raj Temple.</i>	473
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, a Cave cut in a single rock.</i>	474
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Oodyaghirri, The Tiger's Cave.</i>	475
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, the Temple of Sideswar.</i>	476
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, Temple Annutoo Basa Devey on the large Tank Bindoo-Sagur.</i>	477
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, the Mookteswar Temple and Idol's Swing.</i>	478
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, the Temple Pursuram Iswar.</i>	479
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, The Great Temple.</i>	480
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, a curious Tank to the East of Great Temple (surrounded by seventy or eighty small Temples).</i>	481
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, a Glade near Mookteswar Temple and Ruins.</i>	482
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, group of Temples to the West of the Great Temple.</i>	483

Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, the Singh Durwazah, or Lion's Gate of the Great Temple.</i>	484
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, the Boital Temple.</i>	485
Dixon, Captain Henry	<i>Orissa, Bobeneswar, group of Temples.</i>	486
Dixon, Captain Henry	<i>Pooree, The Great Temple of Juggernaut, showing Lion's Gate and Beautiful Monolith.</i>	487
Dixon, Captain Henry	<i>Pooree, Street View, leading to the Great Temple.</i>	488
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, From the South. [* indica copia de 15x12 pulgadas]</i>	296*
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, From the South, small scale.</i>	297
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, from the West.</i>	298
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, West End.</i>	299*
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, East End.</i>	300
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Interior of Lady Chapel.</i>	301*
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Interior of Lady Chapel, Detail of Arcade under Windows.</i>	302*
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Interior of Lady Chapel, Detail of Arcade under Windows, another portion.</i>	303
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Detail of Exterior, Lady Chapel.</i>	304
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Interior of South Aisle.</i>	305
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Doorway of West Front.</i>	306*
Dolamore & Bullock	<i>Ely Cathedral, Tomb of Bishop Redman.</i>	307
Dolamore & Bullock	<i>Ely, Prior Crawden's Chapel.</i>	308
Dolamore & Bullock	<i>Iffley Church, South Door.</i>	309

Dolamore & Bullock	<i>Iffley Church, West Door.</i>	310
Dolamore & Bullock	<i>Cambridge, King's College Chapel, South Door.</i>	311*
Dolamore & Bullock	<i>Cambridge, King's College Chapel, West Door.</i>	312*
Dolamore & Bullock	<i>Cambridge, King's College Chapel, Fountain in Quadrangle.</i>	313*
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, St. John's College, from garden.</i>	314*
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, Magdalen College and Tower.</i>	315*
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, St. John's College, exterior.</i>	316
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The Martyr's Memorial.</i>	317
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, Baliol College Chapel.</i>	318
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	319
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	320
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	321
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	322
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	323
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	324
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, Interior, arcade with sculpture.</i>	325
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, View of Interior, showing Iron Construction.</i>	326

Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, View of Interior, showing Iron Construction.</i>	327
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, View of Interior, showing Iron Construction.</i>	328
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, View of Interior, showing Iron Construction.</i>	329
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, The New Museum, View of Interior, showing Iron Construction.</i>	330
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, View of Cathedral Tower.</i>	331
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, Christchurch College, the Gate Tower.</i>	332
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, Oriel College, Interior of Quadrangle.</i>	333*
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, Magdalen College Cloisters.</i>	334*
Dolamore & Bullock	<i>Oxford, Merton College, from the Meadow.</i>	335*
Dolamore & Bullock	<i>Wpulgadaster Cathedral, North Transept Exterior.</i>	336*
Dolamore & Bullock	<i>Wpulgadaster Cathedral, South West Angle.</i>	337*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick, The Vase.</i>	338*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, the Clock Tower.</i>	339*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, Caesar's Tower.</i>	340*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, from the river.</i>	341*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, from the river, another view.</i>	342*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, from the bridge.</i>	343*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, The Outer Court.</i>	344*
Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, The State Apartments.</i>	345*

Dolamore & Bullock	<i>Warwick Castle, Leicester's Hospital.</i>	346
Dolamore & Bullock	<i>Charlecotte Hall.</i>	347*
Dolamore & Bullock	<i>Drontheim Cathedral, Norway.</i>	348
Earl, Francis Charles	<i>Raglan Castle and Moat.</i>	349
Earl, Francis Charles	<i>Raglan Castle, Pitched Stone Court. [* indica copia de 21x13 pulgadas]</i>	350*
Eaton, R.	<i>Rome, Arch of Constantine.</i>	Sin nº
Eaton, R.	<i>Rome, Church and Steps of San Trinita di Monte.</i>	Sin nº
Eaton, R.	<i>Rome, Column of Phocas and Forum.</i>	Sin nº
Eaton, R.	<i>St. Peter's from North.</i>	Sin nº
Eaton, R.	<i>St. Peter's from West.</i>	Sin nº
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, from the North West.</i>	202
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, from the South East.</i>	203
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, from the South West.</i>	204
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, from the North West, large view. [* indica copia de 17x13 pulgadas]</i>	205*
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, from the South West, large view.</i>	206
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, from the South West, Another large view.</i>	207
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Norman Arches in last view.</i>	208*
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, The School House.</i>	209
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Transepts and Choir.</i>	210
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, View from the East.</i>	211*
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, The North Transept: Exterior</i>	212

Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Doorway, South Wall of Nave.</i>	213
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Sedilia in Choir.</i>	214
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Sedilia in Choir, another view.</i>	215
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, The North Transept: Interior.</i>	216
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Entrance to Chapter House.</i>	217
Fenton, Roger	<i>Furness Abbey, Entrance to Chapter House, Interior.</i>	218
Fenton, Roger	<i>Southwell Minster, The Chapter House.</i>	219
Fenton, Roger	<i>Southwell Minster, S. Aisle, Interior.</i>	220
Fenton, Roger	<i>Southwell Minster, North Porch.</i>	221
Fenton, Roger	<i>Southwell Minster, View from the S. E.</i>	222
Fenton, Roger	<i>Southwell Minster, View from the South West.</i>	223
Fenton, Roger	<i>Harewood House, from the Parterre.</i>	224*
Fenton, Roger	<i>Kirkstall Abbey.</i>	225*
Frith, Francis	<i>Karnac, period of Osertasen I., B.C. 1740. [* indica copia de 8x6 pulgadas]</i>	125*
Frith, Francis	<i>Karnac, probably Amunoph I., B.C. 1550.</i>	126*
Frith, Francis	<i>Karnac, Thotmes III., B.C. 1495, period of the Exodus (from the Grantie Sanctuary)</i>	127*
Frith, Francis	<i>Goorneh Thebes, period of Rameses II. (the Seostris of the Greeks), B.C. 1355.</i>	128*
Frith, Francis	<i>Karnac, period of Bocchoris 'the wise' B.C. 812.</i>	129*
Frith, Francis	<i>Philae, Ptolemy and Cleopatra, B.C. 200.</i>	130*
Frith, Francis	<i>Kardassy, Nubia, Greek period.</i>	131*

Frith, Francis	<i>Philae, 'Pharaoh's Bed', Greek Period.</i>	132*
Frith, Francis	<i>Philae, Greek period.</i>	133*
Frith, Francis	<i>Kardassy, Greek period.</i>	134*
Frith, Francis	<i>Kardassy, Greek period or Roman period.</i>	135*
Frith, Francis	<i>Dendera, period of Adrian, A.D. 130, with figures of Typhon.</i>	136*
Frith, Francis	<i>Karnac, The Hall of Columns.</i>	137
Frith, Francis	<i>Karnac, The Hall of Columns, the Centre Aisle.</i>	138
Frith, Francis	<i>Thebes, The recent excavations at Medinet-Abou.</i>	139
Frith, Francis	<i>Thebes, The Memnonium.</i>	140
Frith, Francis	<i>Thebes, View of the Plain.</i>	141
Frith, Francis	<i>Thebes, Newly-excavated Figure of Osiris at Medinet-Abou.</i>	142
Frith, Francis	<i>Koum Ombos, From the Desert.</i>	143
Frith, Francis	<i>Philae, Distant View of the Island.</i>	144
Frith, Francis	<i>Philae, 'Pharaoh's Bed.'</i>	145
Frith, Francis	<i>Philae, 'Pharaoh's Bed.' Columns of.</i>	146
Frith, Francis	<i>Philae, Colossal Sculpture on the Pylon.</i>	147
Frith, Francis	<i>Island of Biggeh, Roman Arch, with Distance View of Philae.</i>	148
Frith, Francis	<i>Kalabshe, Interior Doorway.</i>	149
Frith, Francis	<i>Abou-Simbel (Nubia) one of the Colossal Figures.</i>	150
Frith, Francis	<i>Soleb, General View of the Temple. [Note. - Soleb is a very fine Temple above the sixth cataract and</i>	151

	<i>has been visited by very few Europeans.']</i>	
Frith, Francis	<i>Soleb, General View of the Temple with Pylon.</i>	152
Frith, Francis	<i>Soleb, Group of Columns.</i>	153
Frith, Francis	<i>Toura, With Distance View of Pyramids.</i>	154
Frith, Francis	<i>Cairo, Ruined Mosque of Sultan Hakim.</i>	155
Frost, W. T.	<i>Beaulieu Abbey, S. W. Doorway, from Cloisters to Abbey. [** indica copia de 8x6 pulgadas]</i>	425**
Frost, W. T.	<i>Beaulieu Abbey, Doorway from Cloisters to Refectory.</i>	426**
Frost, W. T.	<i>Beaulieu Abbey, N. W. Doorway, from Cloisters to Abbey. [* indica copia de 11x9 pulgadas]</i>	427*
Frost, W. T.	<i>Beaulieu Abbey, Original Pulpit of Refectory.</i>	428**
Frost, W. T.	<i>Beaulieu Abbey, Cloisters, Ruins of.</i>	429**
Frost, W. T.	<i>Romsey Abbey, The Nun's Doorway.</i>	430*
Frost, W. T.	<i>Romsey Abbey, The Nun's Doorway, with Figure on Cross.</i>	431
Frost, W. T.	<i>Romsey Abbey, South Transept and Apse.</i>	432
Frost, W. T.	<i>Romsey Abbey, South View.</i>	433*
Frost, W. T.	<i>Romsey Abbey, North View.</i>	434
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Brading Church.</i>	116
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Wooton Church.</i>	117
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Wooton Church, South Door.</i>	118
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Shanklin Church. [* indica copia de 10x8 pulgadas]</i>	119*
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Yaverlund Church, Chancel Arch.</i>	119A*

Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Yaverlund Church.</i>	120
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Godshill Church.</i>	121
Gordon, Captain Robert	<i>Isle of Wight, Yaverlund Church, Tomb of Sir John Leigh.</i>	122
Gutch, John Wheeley Gough (1809-1862)	<i>Holyrood Chapel, Exterior. [Numbers marked * indicates prints 10x8 pulgadas]</i>	448*
Gutch, John Wheeley Gough (1809-1862)	<i>Holyrood Chapel, Interior. [Numbers marked * indicates prints 10x8 pulgadas]</i>	449*
Hemphill, Dr. William Despard	<i>Cashel, Ruins of.</i>	440*
Hemphill, Dr. William Despard	<i>Cashel, From S. E.</i>	441
Hemphill, Dr. William Despard	<i>Cashel, From Palace Gardens.</i>	442
Hemphill, Dr. William Despard	<i>Cashel, The Round Tower.</i>	443
Hemphill, Dr. William Despard	<i>Clonmel, St. Mary's Church.</i>	444
Hemphill, Dr. William Despard	<i>Holycross Abbey. [* indica copia de 8x6 pulgadas]</i>	445*
Le Gray, Gustave (1820-1884)	<i>Paris, Notre Dame, Tympanum of Portal, with Entombment of the Virgin.</i>	66
Le Gray, Gustave (1820-1884)	<i>Paris, Notre Dame, Tympanum of Portal, with the Nativity.</i>	67
Le Gray, Gustave (1820-1884)	<i>Paris, Notre Dame, Tympanum of Portal, with the Last Judgement.</i>	68
Le Gray, Gustave (1820-1884)	<i>Paris, Notre Dame, Tympanum of Portal, with the Last Judgement, detail.</i>	69

Le Gray, Gustave (1820-1884)	<i>Paris, S. Germain L'Auxerrois, West Front.</i>	70
Macpherson, Robert	<i>Rome, Column of Phocas, and Temples in the Forum.</i>	508
Macpherson, Robert	<i>Rome, Santa Maria at Toscanella, West Front.</i>	509
Macpherson, Robert	<i>Rome, Santa Maria at Toscanella, Principal Entrance.</i>	510
Macpherson, Robert	<i>Rome, St. Paul without the Walls, Cloisters.</i>	511
Macpherson, Robert	<i>Rome, Temple of Vesta.</i>	512
Macpherson, Robert	<i>Rome, Temple of Minerva.</i>	513
Macpherson, Robert	<i>Rome, Temple of Vespasian.</i>	514
Macpherson, Robert	<i>Rome, Arch of Titus.</i>	515
Macpherson, Robert	<i>Rome, Temple of Antoninus and Faustina.</i>	516
Macpherson, Robert	<i>Rome, Temple of Fortuna Virilis, and House of Rienzi.</i>	517
Macpherson, Robert	<i>Rome, Pyramid of Caius Cestius.</i>	518
Macpherson, Robert	<i>Rome, Temple of Minerva Chalcidica, with Antoninus and Faustina.</i>	519
Macpherson, Robert	<i>Rome, Castle of St. Angelo, the Bridge and St. Peter's.</i>	520
Macpherson, Robert	<i>Tivoli, The Temple of Vesta.</i>	521
Macpherson, Robert	<i>Florence, The Apollo Belvedere.</i>	547
Macpherson, Robert	<i>Rome, The Moses. By M. Angelo.</i>	548
Macpherson, Robert	<i>Rome, Livia or the Pudicitia, in front and profile.</i>	549
Macpherson, Robert	<i>Rome, The Minotaur.</i>	550

Macpherson, Robert	<i>Orvieto, from Piers of West Front of Cathedral, the Last Judgement, and Paradise and Hell.</i>	563
Macpherson, Robert	<i>Orvieto, The History of Christ.</i>	564
Macpherson, Robert	<i>Rome, Arch of Titus, Procession of the Seven-branched Candlestick.</i>	565
Macpherson, Robert	<i>Rome, Arch of Titus, The Quadriga.</i>	566
Macpherson, Robert	<i>Rome, Arch of Titus, Goldsmith's.</i>	567
Macpherson, Robert	<i>Rome, The Antonine Column, the Apotheosis of Antoninus and Faustina.</i>	568
Macpherson, Robert	<i>The Horse of the Sun. By Gibson.</i>	569
Macpherson, Robert	<i>Panicle, Fresco, St. Sebastian, by Perugius</i>	Sin n°
Macpherson, Robert	<i>Rome, Museum of the Vatican, Church of Trinita di Monte, Fresco, Daniello di Volenta.</i>	Sin n°
Macpherson, Robert	<i>Rome, Museum of the Vatican, Funeral Games.</i>	Sin n°
Macpherson, Robert	<i>Rome, Museum of the Vatican, Funeral Games.</i>	Sin n°
Macpherson, Robert	<i>Rome, Museum of the Vatican, Scipio's Tomb.</i>	Sin n°
Macpherson, Robert	<i>Rome, Museum of the Vatican, the Biga.</i>	Sin n°
Macpherson, Robert	<i>Turculum Greek Theatre.</i>	Sin n°
Melhuish, Arthur James	<i>Westminster, Victoria Tower.</i>	451
Melhuish, Arthur James	<i>Westminster Abbey, and Clock Tower.</i>	452
Melhuish, Arthur James	<i>London, Army and Navy Club House.</i>	Sin n°
Melhuish, Arthur James	<i>London, Athenaeum Club House.</i>	Sin n°
Melhuish, Arthur James	<i>London, Carlton House Club.</i>	Sin n°
Melhuish, Arthur James	<i>London, Conservative Club House.</i>	Sin n°

Melhuish, Arthur James	<i>London, Guard's Club House.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>London, Junior United Service Club House.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>London, Junior United Service Club House, side view.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>London, United Service Club House.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>London, United Service Club House, side view.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>London, View showing Backs of Athenaeum, Travellers' and Reform Club Houses.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>London, White's Club House.</i>	Sin nº
Melhuish, Arthur James	<i>Statuette, Sunshine.</i>	Sin nº
Missing from Sequence	<i>Missing from Sequence</i>	458
Missing from Sequence	<i>Missing from Sequence</i>	462
Moens, W. J. C.	<i>Moalka, Large Cisterns at.</i>	156
Moens, W. J. C.	<i>Carthage, Cisterns at.</i>	157
Moens, W. J. C.	<i>Zoylievare, Ancient Aqueduct to Carthage.</i>	158
Moens, W. J. C.	<i>Zoylievare, Ancient Aqueduct to Carthage.</i>	159
Moens, W. J. C.	<i>Zoylievare, Temple of, over Spring of Water.</i>	160
Moens, W. J. C.	<i>Mycenae, Gate of the Lions: Egina, Temple of Jupiter: Sunium, Temple of Minerva. [* indica copia de 13x10 pulgadas]</i>	161*
Moens, W. J. C.	<i>Sparto, Bridge of Xerocampo: Athens, Minerva Polias, the Caryatides: Tyrrhyns, Cyclopean Tower. [** indica copia de 18x14 pulgadas]</i>	162*
Moens, W. J. C.	<i>Baiae, Temple of Diana: Carthage, Dome of Corner of Cisterns: Sevastapol, Church of St. Peter & St. Paul.</i>	163**

Moens, W. J. C.	<i>Inkerman, Byzantine Chapel in Rocks: Saldae, Gateway of the Ancient Tower near Algiers: Palermo, Cathedral.</i>	164**
Mudd, James	<i>Lincoln Minster, West Front. [* indicates print 15x11 pulgadas]</i>	407*
Mudd, James	<i>Roslyn Chapel, Doorway.</i>	408
Mudd, James	<i>Linlithgow Palace, Court Yard.</i>	409
Mudd, James	<i>Edinburgh, High Street.</i>	410
Mudd, James	<i>Edinburgh, Grass Market.</i>	411
Mudd, James	<i>Edinburgh, Herriott's Hospital.</i>	412
Mudd, James	<i>Edinburgh, Royal Institution.</i>	413
Mudd, James	<i>Edinburgh, Royal Institution and Castle.</i>	414
Mudd, James	<i>Craigmillar Castle.</i>	415
Mudd, James	<i>Richmond Castle, from Bridge.</i>	416
Mudd, James	<i>Goodrich Castle.</i>	417
Mudd, James	<i>Fountains Abbey, West View.</i>	418
Mudd, James	<i>Tintern Abbey, West Door.</i>	419
Mudd, James	<i>Tintern Abbey, Door to Cloisters.</i>	420
Mudd, James	<i>Tintern Abbey, Interior of Nave, looking East.</i>	421
Mudd, James	<i>Raglan Castle and Moat.</i>	422
Mudd, James	<i>Chepstow Castle, Old Gateway.</i>	423
Mudd, James	<i>Worsley Hall, Lancashire.</i>	424
Murray, Dr. John	<i>Secundra, Tomb of Akbar [* indica copia de 13x10 pulgadas]</i>	165*

Murray, Dr. John	<i>Secundra, Tomb of Akbar</i>	166*
Murray, Dr. John	<i>Secundra, Gateway of the Gardens.</i>	167*
Murray, Dr. John	<i>Agra, Fort of, the Dewani Khas.</i>	168*
Murray, Dr. John	<i>Futtehpore, Sien, Gateway.</i>	169*
Murray, Dr. John	<i>Futtehpore, Tomb of Shekh Suleem Chishtee.</i>	170*
Murray, Dr. John	<i>East Side of the Khas Muhul.</i>	171*
Murray, Dr. John	<i>Agra, Tomb of Etmad-ood-Dowlah.</i>	172
Murray, Dr. John	<i>Brindrabund, the Great Temple.</i>	173
Murray, Dr. John	<i>Agra, the Taj Mahal.</i>	174
Murray, Dr. John	<i>Agra, the Pavilion and Mosque attached to the Taj Mahal.</i>	175
Murray, Dr. John	<i>Agra, Fort at Gateway.</i>	176
Murray, Dr. John	<i>Agra, Fort at Gateway, the River Face.</i>	177
Murray, Dr. John	<i>North Face of the Khas Muhul.</i>	178*
Murray, Dr. John	<i>Agra, Mostu Musjed.</i>	179*
Murray, Dr. John	<i>Agra, Fort of, Akbar's Palace.</i>	180
Murray, Dr. John	<i>Agra, Fort of, Akbar's Palace.</i>	181
Murray, Dr. John	<i>Multra, (Street View).</i>	182
Murray, Dr. John	<i>Multra, Hindu Temple.</i>	183
Murray, Dr. John	<i>Agra, Fort of, Royal Mosque.</i>	184
Nichols, W. H. [William?]	<i>Cambridge, Trinity College, Fountain in Quadrangle.</i>	75
Nichols, W. H. [William?]	<i>Cambridge, King's College Chapel, from the West.</i>	71

Nichols, W. H. [William?]	<i>Cambridge, King's College Chapel, South Side.</i>	72
Nichols, W. H. [William?]	<i>Cambridge, King's College Chapel, South Door.</i>	73
Nichols, W. H. [William?]	<i>Cambridge, The Fitzwilliam Museum.</i>	74
Sin autor	<i>Rochester Cathedral, West Front.</i>	195
Sin autor	<i>Adel Church, near Leeds, the Porch.</i>	447
Ponti, Carlo	<i>Venice, Fondaco dei Turchi.</i>	489
Ponti, Carlo	<i>Brescia, Palazzo Comunale.</i>	490
Ponti, Carlo	<i>Venice, Ducal Palace, from the Mole.</i>	491
Ponti, Carlo	<i>Venice, St. Mark's, West Front.</i>	492
Ponti, Carlo	<i>Venice, Colleoni Monument.</i>	493
Ponti, Carlo	<i>Venice, San Gregorio, Apse, Exterior.</i>	494
Ponti, Carlo	<i>Murano, San Michele, Emilian Chapel.</i>	495
Ponti, Carlo	<i>Venice, Palace del Camello.</i>	496
Ponti, Carlo	<i>Padua, St. Antonio, from East.</i>	497
Ponti, Carlo	<i>Venice, St. Mark's, Principal Entrance.</i>	498
Ponti, Carlo	<i>Venice, Ducal Palace, North Angle, Sculpture.</i>	499
Ponti, Carlo	<i>Venice, Ducal Palace, East Angle, Sculpture.</i>	500
Ponti, Carlo	<i>Venice, Ducal Palace, South Angle, Sculpture.</i>	501
Ponti, Carlo	<i>Venice, Palace Bernardo, Windows.</i>	502
Ponti, Carlo	<i>Venice, Doorway on the Bridge del Fornaro.</i>	503
Ponti, Carlo	<i>Venice, St. Stefano, detail Principal Entrance.</i>	504
Ponti, Carlo	<i>Pavia, Certosa, Principal Entrance.</i>	505

Ponti, Carlo	<i>Venice, Entrance to Campo Santo Zaccaria, detail.</i>	506
Ponti, Carlo	<i>Venice, Entrance to the Abadia, detail.</i>	507
Sisson, Rev. Joseph Lawson	<i>Lausanne, View of.</i>	450
Sutton, Thomas	<i>Dol, Cathedral, South Porch.</i>	196
Sutton, Thomas	<i>Dol, Cathedral, Another View.</i>	197
Sutton, Thomas	<i>Dol, Street View.</i>	198
Sutton, Thomas	<i>Dol, Another View.</i>	199
Sutton, Thomas	<i>Dol, Another View.</i>	200
Sutton, Thomas	<i>Dol, Another View.</i>	201
Thompson, Stephen	<i>Canterbury, Christchurch Gateway.</i>	367
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, view of the Towers.</i>	368
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, From the Oaks.</i>	369
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, South West Angle.</i>	370
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, West Front.</i>	371
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, The Cloisters.</i>	372
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, S. Aisle of Nave, looking West.</i>	373
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, S. Aisle of Nave, looking East.</i>	374
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, The Warriors' Chapel.</i>	375
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, Tomb of Edward the Black Prince.</i>	376

Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, South Aisle of Choir.</i>	377
Thompson, Stephen	<i>Canterbury Cathedral, Tomb of Henry IV.</i>	378
Thompson, Stephen	<i>Oxford, View from the Magdalen Tower.</i>	379
Thompson, Stephen	<i>Oxford, The High Street, with Queen's College and St. Mary's Tower.</i>	380
Thompson, Stephen	<i>Oxford, The New Museum Exterior.</i>	381
Thompson, Stephen	<i>Oxford, The New Museum, Interior detail.</i>	382
Thompson, Stephen	<i>Oxford, The New Museum, Interior, General View.</i>	383
Thompson, Stephen	<i>Oxford, The New Museum, Statue of Newton, by Munro.</i>	384
Thompson, Stephen	<i>Oxford, The Schools, Tower of.</i>	385
Thompson, Stephen	<i>Oxford, New College, Entrance.</i>	386
Thompson, Stephen	<i>Oxford, St. John's, from the Garden.</i>	387
Thompson, Stephen	<i>Oxford, Tower of Cathedral.</i>	388
Tyley, Thomas	<i>Bristol, Church of St. Mary Redcliffe.</i>	123
Tyley, Thomas	<i>Brislington Church, near Bristol.</i>	124

CAPÍTULO 3

ANEXO 6. NOËL-MARIE PAYMAL LEREBOURS, *EXCURSIONS DAGUERRIENNES : VUES ET MONUMENTS LES PLUS REMARQUABLES DU GLOBE*, PARÍS, RITTNER ET GOUPIL/ LEREBOURS / H. BOSSANGE, 1840-1843.

Volúmen I

















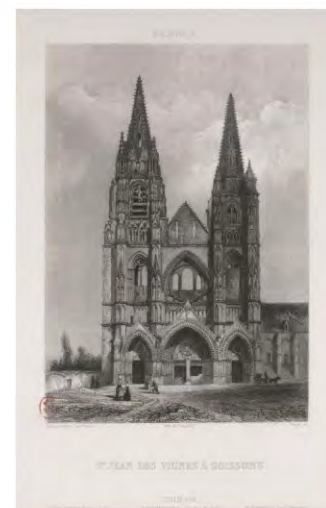


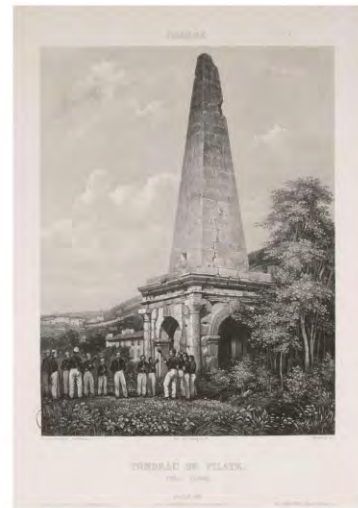




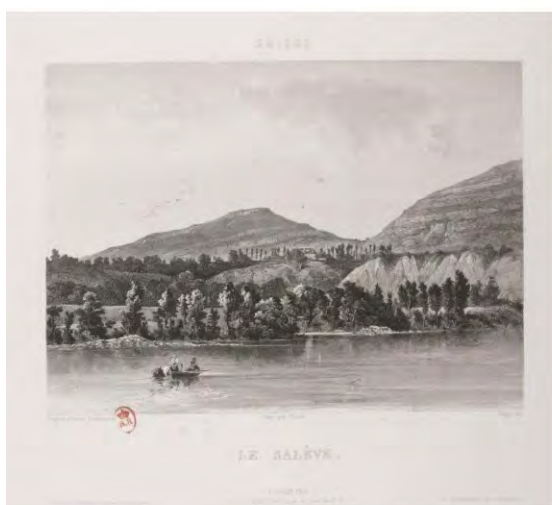












CAPÍTULO 4

ANEXO 7. RELACIÓN DE LOS PRIVILEGIOS DE INVENCION INSCRITAS, ENTRE 1854-1878, Y CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE PATENTES Y MARCAS DE ESPAÑA (MADRID).

Nº PATENTE	TÍTULO	SOLICITANTE	FECHA SOLICITUD
1138	Sistema de fotografía con el cual se reproducen los objetos con toda exactitud	LAVERDET, MR	20-02-1854*
1321	Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas y cuadros de todas clases ejecutados por aparatos fotográficos	LAURENT, JUAN	20-07-1855
1474	Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas, etc. Ejecutados por medio de la fotografía	LAURENT, JUAN	29-08-1856*
1548	Procedimiento para iluminar al óleo toda clase de fotografías litografías y grabados	HERNÁNDEZ DE TEJADA, JOAQUÍN	02-02-1857*
2280	Procedimiento fotográfico con perfecta degradación de tintas	FARGIER, ADOLFO & CHARAVET, NICOLÁS	08-05-1861
2370	Procedimiento para obtener retratos vistas y todas clase de reproducciones microscópicas	LOPEZ, JULIÁN FRANCISCO	20-10-1861
2546	Procedimiento mecánico para conseguir en una misma prueba fotográfica dos fondos, uno perdido y otro general	CROZAT, LEANDRO & CROZAT, NICOLAS	10-09-1862
2561	Aparato para obtener a toda luz e instantáneamente, toda clase de efectos fotográficos	LAFARGE, JUAN JACOBO LEOPOLDO	11-10-1862
2609	Sistema para dar a los retratos un doble o triple fondo y un colorido permanente	VALLS Y BENAVENTE, RAMÓN	22-01-1863
2658	Procedimiento para obtener reproducciones fotográficas en toda escala e impresiones litográficas y tipográficas	"SOCIEDAD ESPAÑOLA PARA REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA"	08-04-1863
2659	Procedimiento para construir mecánicamente esculturas con auxilio de la fotografía combinada con el pantógrafo	WILLEINE, FRANCOIS	09-04-1863

2679	Método de hacer retratos en tarjetas de sociedad y cartas de correspondencia mediante la fotografía	SIERRA PAYBA, JOSE	22-05-1863
2833	Aparato de aumento solar sin reflector llamado "cámara solar universal para la fotografía"	LIEBERT, ALFONSO & LAFON SAINT CYR, JUAN	22-02-1864*
3026	Aplicación de la fotografía a los abanicos	LAURENT, JUAN	12-12-1864
3043	Procedimiento para retratar por medio de la fotografía en toda clase de tejidos de hilo	SÁNCHEZ VASCO, JOAQUIN	11-01-1865
3046	Procedimiento fotográfico llamado wothlytypia	WOTHLY, JACOBO 17-01-1865	
3050	Sistema de mejoras en la construcción de los aparatos panorámicos llamados planchetas fotográficas horizontales	CHEVALLIER, FRANCISCO AUGUSTO	27-01-1865
3068	Procedimiento llamado "calcografía" basado en la aplicación de la fotografía a la copia de planos topográficos, etc	MORENO Y RUIZ, MANUE	1 21-02-1865
4084	Procedimiento para hacer tarjetas de visita con inscripciones fotográficas	SIERRA PAYBA, JOSE	27-09-1865
4091	Perfeccionamientos en la preparación de los papeles fotográficos	CANSON&MONTGOLFIER	04-11-1865
4129	Procedimiento para obtener retratos fotográficos sobre papel esmalte o porcelana	ALBIÑANA Y RUBIO, JOSÉ & JULIA Y GARCÍA, EUSEBIO	06-02-1866
4162	Sistema para hacer fotografía sobre papel llamado "porcelana"	MONNEY, CARLOS & MAUZAISE, CARLOS	03-04-1866
4203	Procedimiento foto-litográfico	MARECHAL, CARLOS RAFAEL	18-07-1866
4300	Proceder para perfeccionar las tarjetas para retratos fotográficos	TARSZENSKI, LUIS (CONDE DE LIPA)	12-02-1867
4301	Perfeccionamientos en los medios para ejecutar los traslados fotográficos aplicados al grabado, litografía, etc	GUY MOWAN, ARTURO	12-02-1867
4419	Proceder por el cual se consigue la pintura en la fotografía con un colorido que representa a la verdadera imagen	SEBASTIA VILA, PEDRO	15-11-1867
4441	Sistema especial para aplicar las fotografías en negro e iluminadas a la fabricación de los papeles pintados	TAMARIT Y MAYMIR, EMILIO	23-12-1867

4538	Sistema de fabricación de papeles pintados para el decorado de habitaciones con fotografías superpuestas	TAMARIT Y MAYMIR, EMILIO	16-07-1868
4752	Aplicación de las vistas estereoscópicas a toda especie de cajas, bolsas, saquitos, tapas y cubiertas de paquetes, etc	FONTAINE, HIPÓLITO	20-08-1870
4817	Procedimiento de fotografía inalterable	GONZÁLEZ, FRANCISCO	26-07-1871
4960	Procedimiento para aplicar color a la superficie de las fotografías	REEVES SMITH, JORGE	20-06-1872
5132	Procedimientos de fotografía inalterable vitrificada sobre esmaltes, porcelana, cristales, etc	MARTÍNEZ Y TEJEDOR, AGUSTIN	10-11-1873
5209	Método para retocar los clichés fotográficos	LEON LAMBERT, CLAUDIO	11-09-1874
5323 bis	Procedimiento para la reproducción de imágenes fotográficas policrómicas en número indeterminado	"SOCIEDAD ANÓNIMA DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS"	10-06-1875
5347	Procedimiento para iluminar, en parte con colores naturales, y hacer de relieve todas las pruebas fotográficas	LOPEZ FERTRELL, FRANCISCO	09-08-1875
<u>5358</u>	Proceder para dar colorido con brillo a las fotografías	SELLIER Y LOUP, LUIS	06-10-1875
<u>5513</u>	Sistema de fotografía de los colores	DUCOS DUHAURON, LOUIS	21-08-1876
<u>5744</u>	Procedimiento que permite obtener clichés tipográficos para reproducir fotos del natural o copia, con sus medias tintas	CAPRON, EDMOND & DUVIVIER, LEON & PONSELLE, NOEL	31-10-1877
<u>5808</u>	Metodo de trasladar los positivos de fotografía iluminadas al papel, vidrio, lienzo, o tabla, llamado oleo-fotografía	TRUAN Y LUARD, ALFREDO	26-02-1878

CAPÍTULO 4

ANEXO 8. RELACIÓN DE PATENTES INSCRITAS, ENTRE 1878 Y 1886, Y CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE PATENTES Y MARCAS DE ESPAÑA (MADRID)

Nº PATENTE	TÍTULO	SOLICITANTE	FECHA SOLICITUD
46	Procedimiento químico para verificar ampliaciones fotográficas del carbón.	GATEAU LAFALISE, ÉDOUARD / MONCKOVEN, DESIRÉ VAN	28-09-1878
150	Un nuevo procedimiento de fotografía inalterable, llamado al carbón, aplicable a las ampliaciones por medio de la cámara solar.	GATEAU LAFALISE, ÉDOUARD	09-12-1878
374	Mejoras en la fotografía y en los aparatos empleados en ella.	WEYDE, HENRY VAN DER	12-05-1879
381	Mejoras en la colorización de fotografías del procedimiento llamado poikilografía.	LOMBARDI, ANTHONY / LEWINGER, CHARLES	08-05-1879
928	Un nuevo procedimiento de aplicación del color en fotografía.	FAVRE, LÉON	05-05-1880
1755	Un procedimiento de fotograbado con aplicación de un papel especial.	THOMÁS BIGÁS, JOSÉ	22-07-1881
1996	Un procedimiento de grabado sobre el cristal o vidrio por medio del ácido flourhídrico y por aplicación directa sobre el betún judea del cliché fotográfico.	BELLO GOICOECHEA, JOSÉ	10-11-1881
2126	Un procedimiento fotolitográfico y fototipográfico, o sea, para trasladar los clichés fotográficos tomados del natural o de todo aquello que acuse en la fotografía tintas de continuidad o medias tintas, a la piedra o plancha metálica como dibujadas o grabadas sobre ellas de forma que aprovechen como materias litográficas o tipográficas para su reproducción por medio de la prensa.	LAPORTA VALOR, FRANCISCO	30-12-1881

2156	Un nuevo procedimiento para la reproducción de dibujos, grabado en madera, etc., sobre metal, por medio de la fotografía.	PHILIPPI, LUDWIG H.	10-01-1882
2389	Nuevos cartones para fotografías.	LANGHANS, JOHANN	01-05-1882
2493	Un procedimiento perfeccionado para la obtención de clichés fotográficos para impresiones tipolitográficas.	MEISENBACH, JÖRG	03-06-1882
2759	Un nuevo procedimiento para la reproducción de dibujos, grabados en madera, sobre metal, por medio de la fotografía.	PHILIPPI, LUDWIG H.	03-05-1882
2772	Un procedimiento de aplicación del fotograbado sobre cilindros de cobre y de los de zinc, destinados a la fabricación de los estampados y a otros usos.	SERRA PAUSAS, JUAN / ROIG FONT, LORENZO	11-10-1882
2819	Un nuevo procedimiento de fotografía con color llamado "Fotonatura".	CHAIINE, JOSEPH / DURAND, ARTHUR / CHALIGNY, SALLONIER DE	31-10-1882
2878	Un procedimiento para pintar o dar colores a las fotografías sobre papel, llamado "Cromofotografía".	MAS ESTAÑOL, ANTONIO DE	22-11-1882
3098	Un procedimiento químico para hacer de noche retratos y toda clase de fotografía.	OSÉS CRUZ, JOAQUÍN DE	12-03-1883
3227	Procedimiento fotogénico para el grabado heliográfico sobre cristal y otras materias duras.	VIC, JOSÉ	12-04-1883
3335	Un procedimiento químico industrial, basado en la obtención de una película-típico-gelatinosa y su aplicación al grabado para la estampación fotolítica.	MORACHO GUERRERO, BENIGNO	25-05-1883
3852	Un nuevo producto industrial, espejos decorados con producciones fotográficas, estén o no pintados al óleo, aguada, etc.	ANTONIO Y EMILIO FERNÁNDEZ, DITS NAPOLEÓN	04-01-1884
3933	Mejoras en el aparato propio para la preparación de superficies para imprimir o grabar con el auxilio de la fotografía.	KUNKLER, EDWARD / BRUNNER, JACQUES	29-01-1884

3980	Un procedimiento para colorar por medio de impresión las imágenes obtenidas por la fotografía o sus derivaciones.	BISSON, AUGUSTE	13-02-1884
4077	Un procedimiento de aplicación del fotograbado sobre los cilindros de cobre y los de zinc destinados a la fabricación de estampados y a otros usos.	SERRA PAUSAS, JUAN	18-03-1884
4121	Un procedimiento de aplicación del foto-grabado sobre los cilindros de cobre y de cinc destinados a la fabricación de estampados y a otros usos.	ROIG BLANCH, LAUREANO	29-03-1884
4302	Un procedimiento que titula "Heliotipia en colores" para reproducir en colores los cuadros o cualquier otro objeto tomado del natural.	SUCESORES DE N. RAMÍREZ Y COMPAÑÍA	04-06-1884
4335	Mejoras en el método empleado en la preparación de superficies para pintar o grabar por medio de la fotografía.	KUNKLER, EDWARD / BRUNNER, JACQUES	01-07-1884
4413	Un procedimiento para obtener planchas tipográficas con líneas cruzadas o de puntos por medio de clichés fotográficos ordinarios llamado "Foto-tipografía".	KRAKOW, ESTANISLAO	12-08-1884
4505	Un procedimiento para obtener directamente del natural, de cuadros, los clichés negativos necesarios para la impresión de las placas y piedras en la zincografía, fotograbado y fotolitografía.	JOARIZTI Y MARIEZCURRENA	29-09-1884
5029	Procedimiento para obtener la fotografía al carbón impresionadas en colores.	CELLÉRIER, LOUIS JACQUES HENRI	28-04-1885
5063	Procedimiento para la utilización del fondo o espacio posterior de los relojes de bolsillo, adaptando en él un instrumento de observación o un juguete cualquiera.	LOUIS BRANDT ET FILS	11-05-1885
5583	Perfeccionamientos introducidos en los papeles o telas sensibles para la fotografía (sistema Thomas Charles Roche).	E. & H. T. ANTHONY & COMPANY	07-01-1886

5909	Una cámara foto-topográfica.	TORRES QUEVEDO, LUIS	13-05-1886
5958	Un aparato para la aplicación automática -en las placas de fotografía- de números, fechas o cualquier dibujo o marca, cuyo aparato se combina con el de fotografía.	KRUSE, CARL JACOB EDUARD	26-05-1886
6334	Una máquina foto-topográfica.	TORRES QUEVEDO, LUIS	09-10-1886
6477	Un procedimiento y de la aplicación e invención de Máquinas para la fabricación de tarjetas para la fotografía.	LOHR Y MOREJÓN	15-11-1886

CAPÍTULO 4

ANEXO 9. MEMORIA DEL “GRAFOSCOPIO”, APARATO PATENTADO POR ALPHONSE ROSWAG EN 1882.

“Memoria Descriptiva de un aparato llamado El Grafoscopio o cuadro de rotación, aplicable a toda clase de vistas y de carteles-anuncios

Su objeto

Colocar dentro de un cuadro o mueble, de dimensiones reducidas, una serie relativamente considerable de vistas o carteles-anuncios y hacerles aparecer sucesivamente ante los ojos del espectador, pundiendolos cambiar en uno y otro sentido, tal es el objeto del aparato por el que solicita Patente de Invención.

Este aparato se compone esencialmente de un cajón, en forma de mueble, cerrado en uno, en dos, o en cuatro de sus costados principales por medio de cristales planos, ante cada uno de los cuales aparece una vista o un cartel-anuncio, que se cambia a la mano por medio de un manubrio. O automáticamente por medio de un mecanismo de relojería, o un engranaje puesto en acción por las ruedas de un carro, cuando en él va colocado el aparato y que se le destina a circular por las calles con carteles-anuncios.

Su disposición interior

A cada uno de los extremos interiores del aparato está colocado un sistema o serie de cilindros verticales, de madera o de metal, muy próximo unos a otros, en número variable pero siempre impar. Estos cilindros giran sobre ejes de metal, cuando los rodillos son de madera, y están introducidos en agujeros abiertos en una chapa metálica que les sirve de coginete. Se extiende al interior del aparato, y de un extremo a otro, una tela que se hace pasar de un cilindro de un extremo a otro cilindro de la parte opuesta, y así sucesivamente, hasta ceir y envolver todos los cilindros. Se unen entonces las dos estremidades de la tela por medio de una costura, para que constituya un telón sin solución de continuidad.

Hecha la tensión de la tela por medio de un tornillo dispuesto al efecto, esta girará en uno u otro sentido, bajo la acción de un manubrio, de un muelle de relojería, o por medio del movimiento de rotación producido por las ruedas de un carro, gracias a un engranaje que accionará un par, dos pares, o más, de cilindros del

aparato. Los demás cilindros girarán a su vez bajo el tiro de la tela, funcionando a manera de rodillos o carretes y gracias a su forma ligeramente conversa, sostienen la tela y la ayudan a girar en un plano vertical paralelo a los cristales del aparato.

Como quiera que se han pegado vistas o pintado carteles anuncios sobre la tela continua, antes de disponerla en el interior del aparato, aparecerán estas imágenes sucesivamente ante cada uno de los cristales y eso, en su totalidad, en un orden continuo cualquiera que sean el sentido en que se impulse la tela y la longitud de estas.

Para dar una idea del resultado que se obtiene con este aparato, basta decir que un aparato de menos de un metro de largo de una profundidad de solo veinte y cinco centímetros y con sólo una sobre aire de siete cilindros, se puede arrollar un lienzo de mas de diez metros de extensión.

Explicación del dibujo que se acompaña

Figura 1ª- Para mayor claridad de esta descripción se acompaña un dibujo, en el cual la figura primera representa un frente del aparato , en el que A representa el marco; B la luna o cristal plano que va ajustado en al marco, O es la luz o porción visible de la tela, M figura un manubrio.

Figura 2ª- La figura segunda representa al aparato abiero por todos sus costados, apareciendo también cortado el cristal. En el interior se ve la tela continua ya montada sobre las dos series, o sistemas de cilindros verticales; los de la derecha reciben el movimiento de rotación por medio de un engranaje representado en la figura tercera. Los cilindros de la izquierda van armados en un aparato susceptible de moverse bajo la acción de un tornillo, como aparece en las figuras cuartas y sesta.

Figura 3ª- La figura tercera representa un angranaje de ruedas dentadas a ángulo recto, movido por un manubrio y deja ver su modo de acción sobre uno de los cilindros.

Figura 4ª- EN la figura cuarta se ven las dos series de cilindros el puesto que ocupa cada uno, y su modo de funcionar. La tela continua figurada por rayas y puntos, ciñe sucesivamente cada uno de los cilindros sininterrupción. Se observa:

1º que el número de cilindros, colocados a derecha e izquierad del aparato, es de un número de pares igual, con escepción de un rodillo designado por la letra A, algo desviado de los demás; 2º que este rodillo A es indispensable para permitir a la tela de volver a su punto de partida y de ser continua; 3º que los cilindros B y B'

son los propulsores, y que al efecto están provistos , a su base, del engranaje a angulo recto de la figura tercera, accionado por el manubrio M; 4º y finalmente, que los demás cilindros giran a su vez por que están arrastrados por la tela que los ciñe.

Del conjunto de esta disposición resulta por lo tanto que cualquiera que sea el sentido en que se mueva el manubrio, la tela continúa, obedeciendo al impulso , gira alrededor de los cilindros y presenta a los dos frentes principales del aparato, las vistas o carteles-anuncios que en ella figuran, y que estos aparecen necesariamente todos , y a su turno, haciéndose vsibles en las caras provistas de cristales.

Figura 5ª. La figura quiinta representa la disposición de los cilindros en un aparato provisto de cristales en tres de sus costados. Se observa que la tela figuraba por rayos y puntos va circulando alrededor de cada uno de los cilindros y que viene a presentar sucesivamente cada una de sus partes a los tres frentes transparentes del aparato y, por consiguiente, que iran apareciendo las vistas o carteles-anuncios a los tres costados del aparato.

Este puede también aparecer luminoso, y dejar ver las vistas o los anuniciospor transparencia, para cuyos objetos se colocan luces en los espacios E, que se dejan al efecto lib res entre el grupo de cilindros y el lienzo, en la parte de su trayecto inmediato a los cristales.

Figura 6ª: La figura sesta representa a su vez otra disposición de los cilindros que permite hacer ver dos imágenes en dos vidrios A y A', se nota desde luego que detrás de los cristales A y A', se mudan continuamente las imágenes, y que la que apareció en el cristal A no vuelve a verse en el cristal A', hasta despues de transcurrido largo rato, y reciprocamente. Se observa finalmente que por los frentes B y C puede asi mismo manifestarse a la vista el lienzo continuo.

Figura 7ª- La figura setima representa un corte longitudinal del aparato en el que se ve: un cilindro A, ya fijo en dos agujeros de las chapas de metal, en los que giran sus ejes como dentro de un coginete y que está provisto, a su base, de rueda dentada y engranaje H. La letra B designa un cilindro de la parte opuesta, cuyos dos ejes giran asi mismo en los agujeros de unas chapas, que están atornilladassobre un aparato D, el que puede deslizarse, en sus dos extremos inferior y superior, en una guia o corredera E, bajo la acción de un tornillo C, que mueve, de una vez, toda la serie de cilindros xolocada de un mismo lado,

acercándola, o alejándola de la serie de cilindros fijos en la parte opuesta, cuyo resultado final será el de aflojar o de estirar el lienzo continuo en toda su longitud.

Figura 8ª- La figura octava representa el frente de un triptico, o sea un cuadro o mueble de tres divisiones o aberturas diferentes, con una continuación de dos lienzos continuos que permite ostentar a la vez imágenes apaisadas y a lo alto.

Figura 9ª- Se desprende de la disposición interior del plano del aparato (figura nueve) que todas las imágenes, de forma apaisada, fijadas en un lienzo continuo, figurado por rayas y puntos, pasaran sucesivamente ante el cristal (B para pasar después ante la abertura C, y reciprocamente.

El compartimento A, posee a su vez un lienzo continuo independiente, figurado por rayas; este presentará a la vista imágenes a lo alto, mientras aparezcan imágenes apaisadas en los cristales B y C. Los dos lienzos continuos giran a la vez obedeciendo a la acción de un mismo engranaje.

Madrid a veinte y cuatro de febrero de mil ochocientos ochenta y dos

Alfonso Roswag y Nogier

NOTA: Patente de Invención sobre una disposición especial de cilindros para desarrollar un lienzo continuo provisto de vistas y carteles anuncios, dentro de un cuadro de rotación llamado “El Grafoscopio”

Alfonso Roswag y Nogier

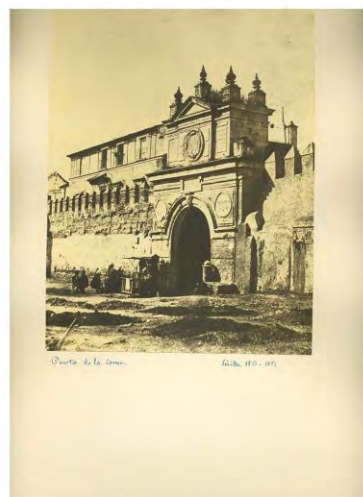
CAPÍTULO 5

ANEXO 10. JOSEPH DE VIGIER, *ALBUM DE SEVILLA*, 1851.







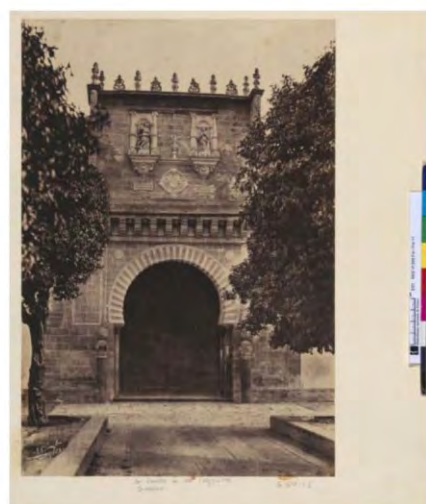




CAPÍTULO 5

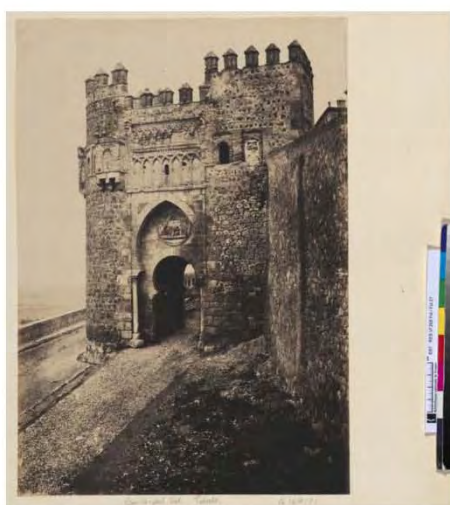
ANEXO 11. EDWARD-KING TENISON, *RECUERDOS DE ESPAÑA*, 1853.

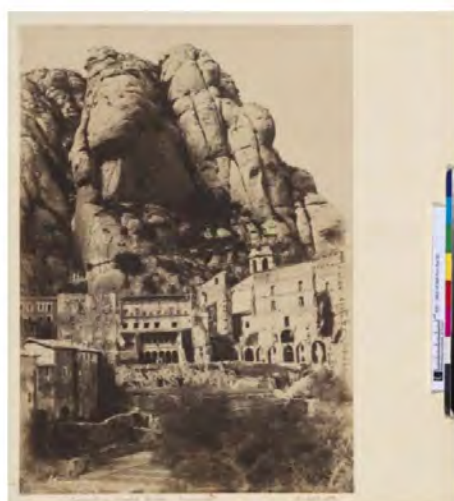












CAPÍTULO 5

ANEXO 12. LOUIS DAX D'AXAT,
VISTA DE PARIS Y ALGUNAS DE OTROS PUNTOS, 1853.



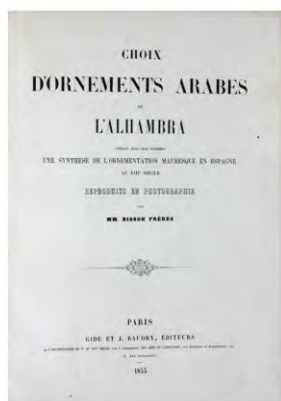






CAPÍTULO 5

ANEXO 13. FRÈRES BISSON, *CHOIX D'ORNEMENTS ARABES DE L'ALHAMBRA REPRODUITS EN PHOTOGRAPHIE*, 1853.



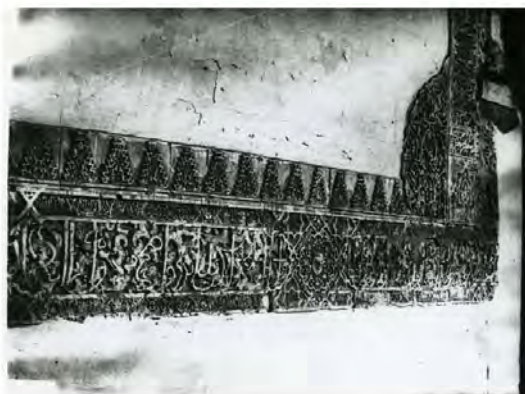




CAPÍTULO 5

ANEXO 14. NEGATIVOS DE JAKOB A. LORENT, CONSERVADOS EN EL INSTITUT FÜR BAUGESCHICHTE DE KARLSRUHE, 1859.





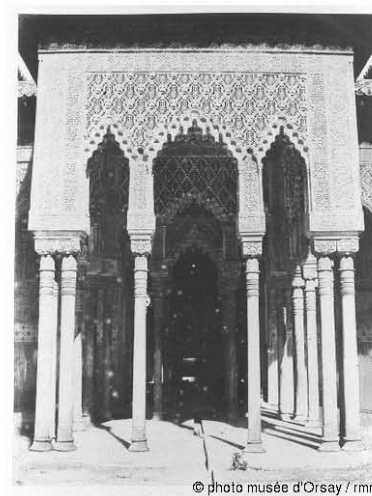
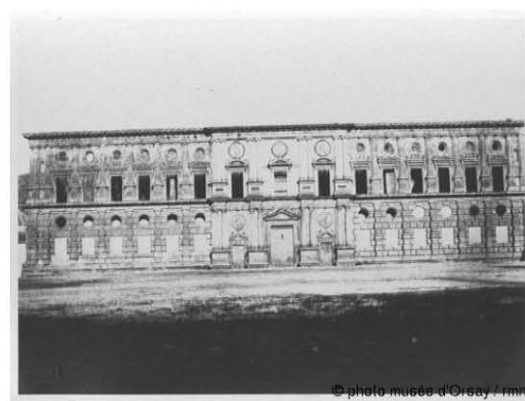
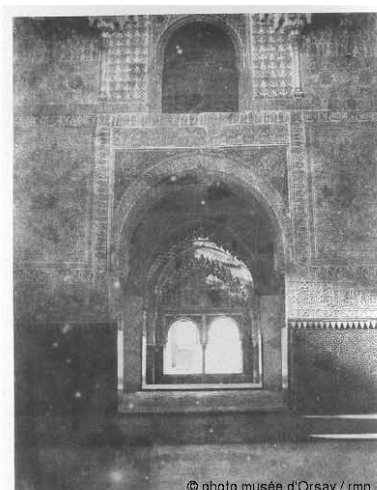




ANEXO 15. LOUIS DE CLERCQ, VOYAGE EN ORIENT, 1859-1860, VILLES, MONUMENTS ET VUES PITTORESQUES, RECUEIL PHOTOGRAPHIQUE, TOMO VI.

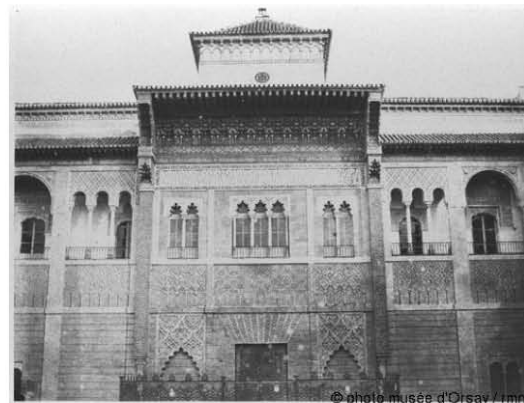
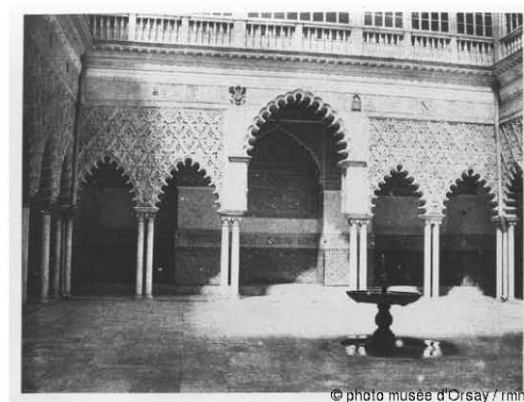
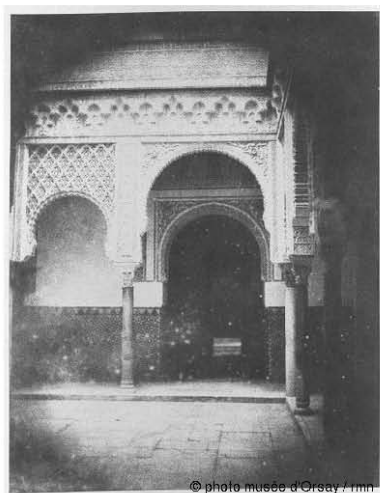


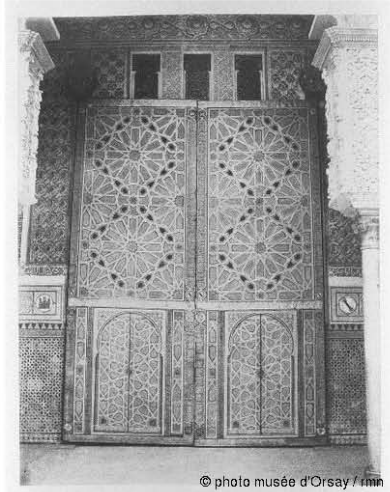












© photo musée d'Orsay / rmn



© photo musée d'Orsay / rmn



© photo musée d'Orsay / rmn



© photo musée d'Orsay / rmn



© photo musée d'Orsay / rmn



© photo musée d'Orsay / rmn





CAPÍTULO 6

ANEXO 16. CHARLES CLIFFORD, *COPIA TALBOTIPLA DE LOS MONUMENTOS ERIGIDOS EN CONMEMORACIÓN DEL RESTABLECIMIENTO DE S.M. Y LA PRESENTACIÓN DE S.A.R. LA PRINCESA DE ASTURIAS*, 1852.

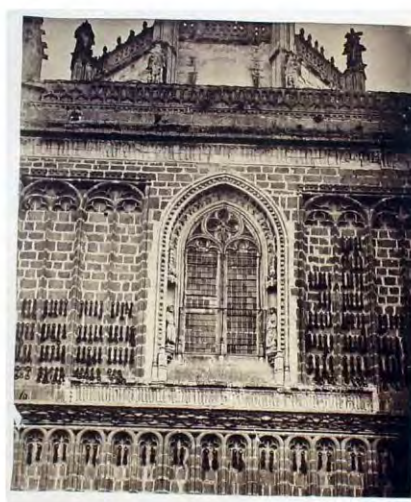




CAPÍTULO 6

ANEXO 17. *ALBUM MONUMENTAL DE ESPAÑA*, 4 PRIMEROS TOMOS, 1863-68.

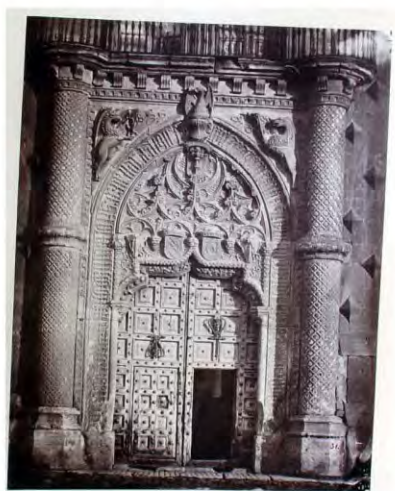






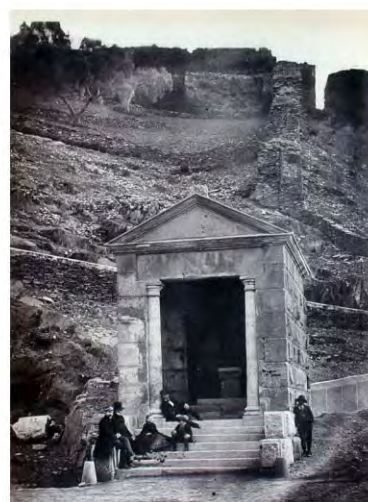


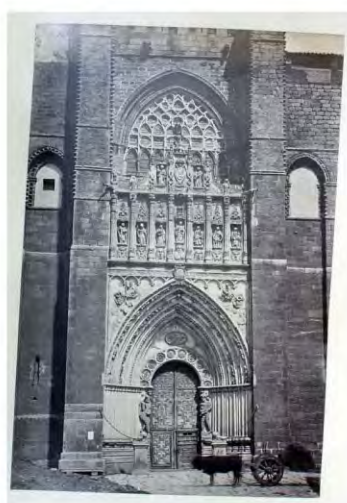


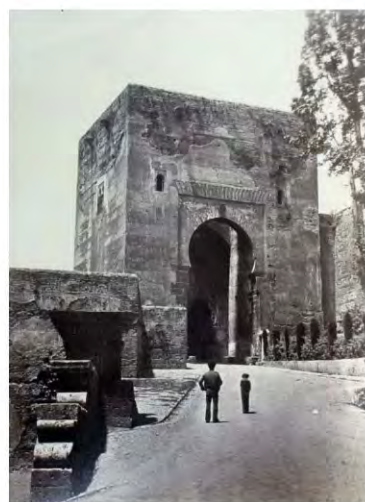


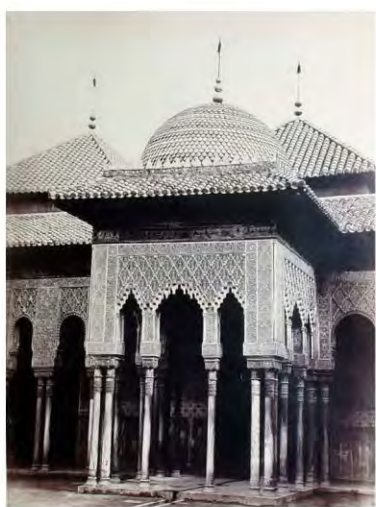




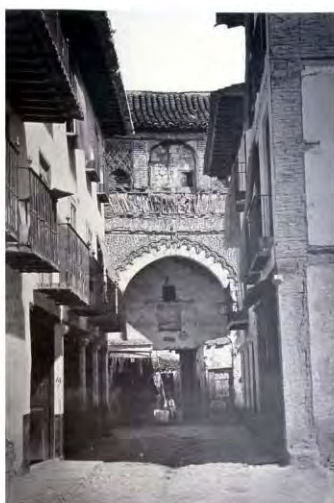


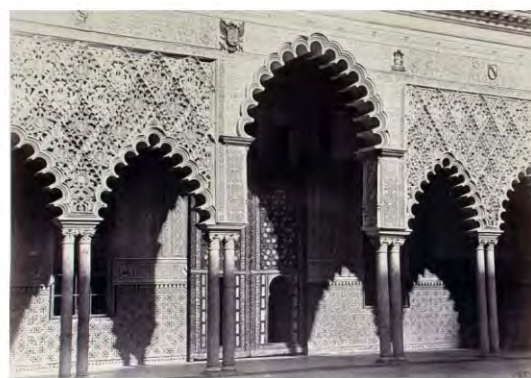




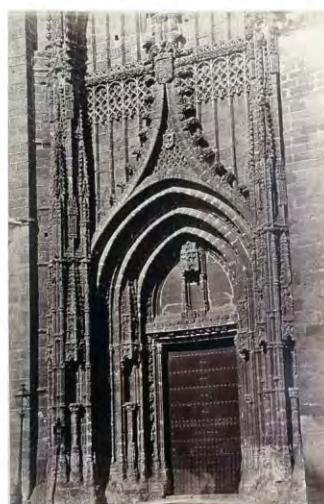










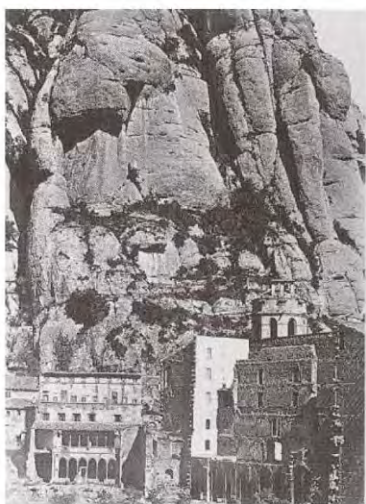




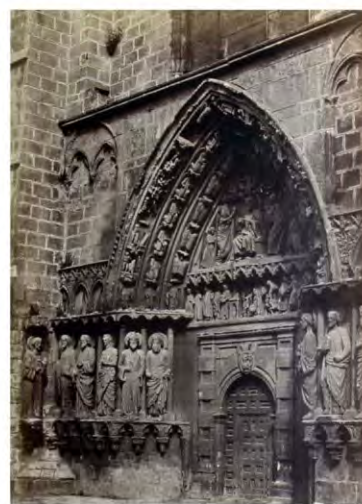






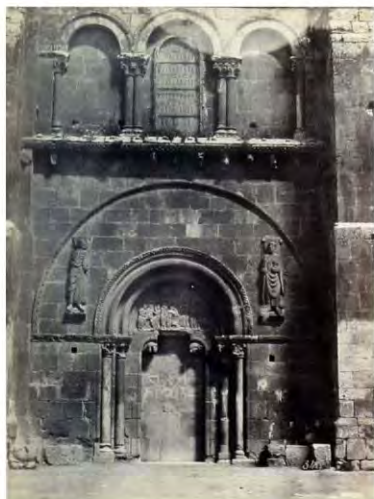


















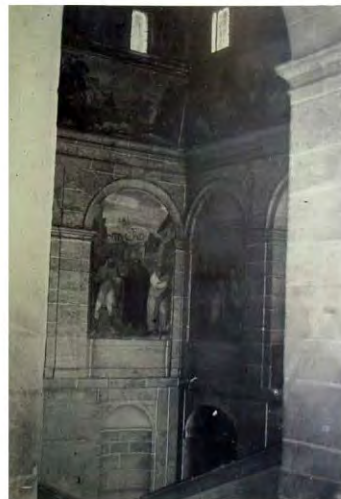
















CAPÍTULO 6

ANEXO 18. ALFONSO ROSWAG, *GUIDE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL DU POINT DE VUE ARTISTIQUE, MONUMENTAL ET PITTORESQUE*, 1879.

I^{RE}. RÉGION.

D'IRUN A MADRID:

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

HENDAYE.

1542* | Vue générale d'Hendaye.

BÉHOBIÉ.

1555 | L'île des faisans.

IRUN.

1529 | Le pont international du chemin de fer, côté d'Espagne.
1529 bis | Autre vue du même pont.
1530* | Vue d'Irun.

FONTARABIE.

1531* | Vue de Fontarabie, prise d'Hendaye.
1556* | Autre vue de Fontarabie.
1557* | Une rue de Fontarabie.
1558* | Autre rue de Fontarabie.
B 360 | *Buis-reliefs provenant de l'église paroissiale de Ste. Marie.*
B 361 | *Une sainte, bas-relief, de la même provenance.*

PASSAGES.

*1532 | Vue générale du port de Passages.
1540 | Vue de la ville.
1541 | Entrée du port.

— 2 —
Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SAINT SÉBASTIEN.

1533 | Vue du Château.
1537 | Promenade de la Concha.
1538 | Vue de la Concha, prise de la Antigua, en 2 morceaux.
1539* | Vue de la Concha, prise de la Antigua, en un morceau.
1594 | Vue du pont.
*1595 | Place de Guipúzcoa.
*1595 | El Ayuntamiento ou hôtel de ville.
*1549 | Promenade de la Alameda.
*1534 | L'église de Sainte Marie.
*1550 | Le Casino de Indo.
1551 | Vue de la halle ou marché.
**1552* | Entrée du port.
1553 | Le port de Saint Sébastien.
1554 | Vue générale de Saint Sébastien, en 3 morceaux.
*1536 | La même vue, en un morceau.

VITORIA.

1443 | Vue de la place de la Constitution.

MIRANDA sur l'ÈBRE.

*175 | Viaduc de Miranda.
*176 | Vue de Miranda.
*177 | Station de Miranda.
*178 | Cascade de Cujuli.
*179 | Autre vue de la même cascade.
193 | Tunnel de Pancorbo.
*194 | Viaduc de Pangos.

BÚRGOS.

84 | L'arc de Sainte Marie.
85 | La maison du corlon, ou capitainerie générale.
1599* | Portail de la dite maison.
1599 | La plaza mayor.
1561 | Promenade de l'Espolon.
86 | Arc de Fernan-Gonzalo.

— 3 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BURGOS.

1562 | Porte de l'hôpital du roi.
1563* | Façade de l'église de l'hôpital du roi.
1564 | Cour de l'hôpital du roi.

Musée provincial.

1565* | Vue intérieure du Musée.
1566* | Tombeau de Jean de Padilla, provt du Monastère de Fres del Val.
1567* | Arabesques de l'arc de Sainte Marie.
B 387 | *Statue romaine, trouvée dans les ruines de Salónica.*
B 388 | *Tombeau visigoth (VI^e siècle), trouvé à Bribiesca.*
B 389 | *Fronton d'autel, en bronze émaillé.*

1568* | Vue de Burgos, prise du musée provincial.
87 | Portail de l'église de Saint Etienne.
1569* | Portail de l'église de Saint Lesmes.
1570* | Portail de l'hôpital de Saint Jean.
1571* | Retable de l'église de Saint Nicolas.
97 | El Solar du Cid, emplacement de la demeure du Cid.
98 | Vue de Burgos et de la cathédrale, prise du château.
98 bis | Même vue.
101 | Vue générale de Burgos, en 2 morceaux.
102 | La même vue, en un morceau.

Cathédrale de Burgos.

88 | Porte haute de la Coroneria.
93* | Autre vue de la même porte.
89 | Vue extérieure de la chapelle du Connétable.
90 | Porte du Sarmiento.
91 | Porte de la Pellegeria.
94* | Portail de la Pellegeria.
96 | Vue générale de la cathédrale.
A 610 | *La même vue, peinture.*
95 | Vue intérieure.—Nef de la porte de la Pellegeria.
1592 | Voûte centrale du transept.
99* | Nef principale et maître autel.

— 4 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BURGOS.

1593 | Vue derrière le maître autel.
190* | Vue intérieure de la chapelle du Connétable.
1572* | Porte intérieure du cloître.
1573* | Vue de la cathédrale prise du cloître.
92* | Tours de la cathédrale.

Chartreuse de Miraflores, près Burgos.

1574 | Vue générale de l'église de la Chartreuse.
1575 | Porte d'entrée de la Chartreuse.
1575 bis | Autre vue de la dite porte.
1576 | Vue intérieure de l'église.
1577* | Tombeau du roi Jean II et d'Isabelle de Portugal.
1578 | Détails du dit tombeau: La Justice, la Charité, la Tempérance et la Force.
1579 | Id. id. L'Espérance, la Prudence et divers lions.
1580 | Id. id. Deux statues.
1596* | Tombeau du roi Jean II et d'Isabelle de Portugal, dessin.
1581 | Tombeau de l'Infant D. Alonso, de face.
1581 bis | Le même, de côté.
B 390 | *Statue de Saint-Bruno, bois.*

Monastère de las Huelgas, près Burgos.

1582 | Façade du monastère.
1583 | Vue du temple.
1584* | Entrée de l'église.
1585* | Porte de la chapelle de Saint Salvador.
1586* | Entrée de la nef de Saint Jean.
1587* | Cloître de Saint Ferdinand.
1588* | Cour de Saint Ferdinand, avec des religieuses.
1589* | Les claustrillos.
1590 | Autre vue des claustrillos.
1591* | Vue intérieure du chœur.
B 391 | *Bannière célèbre de las Nacas de Tolosa, conquise sur les Maures par Alphonse VIII.*

— 5 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

VALLADOLID.

- 1501 Le Palais Royal ou Audience.
 *1502 Vue générale de la cour du dit palais.
 1503 Cour du Palais Royal.
 1504 Détail de la dite cour.

Eglise de Saint Paul.

- *75* Façade de l'église.
 1505 Partie inférieure de la façade.
 1506 Partie inférieure centrale de la façade.
 1507 Portail de Saint Paul.
 1508 Détails du dit portail.
 1509 Détails du côté gauche du portail.
 1510 Détails du côté droit du portail.

Ancien collège de Saint Grégoire.

- *76* Façade de Saint Grégoire.
 *1511 Partie centrale de la façade.
 1512 Détails du côté gauche de la façade.
 1513 Détails du côté droit.
 *1514 Vue générale de la cour ou cloître.
 1515 Angle gauche de la cour.
 77 Détails du cloître.
 1516 Une galerie du cloître, vue en perspective.
 1517 Détail d'une portion de galerie.
 78 Porte intérieure du cloître.

- 1518 Maison dans laquelle naquit Philippe II. C'est par la fenêtre, au bas de laquelle se trouve un mendiant, qu'on fit passer ce prince pour le baptiser.
 *1519 Théâtre de Caldéron.
 73* L'Université.
 82 Vue intérieure de la Bibliothèque.
 *1520 Le Cathédrale.
 74 El Ayuntamiento, ou hôtel de ville.
 *1521 La acera de San Francisco, ou promenade d'hiver sur la place Mayor.

— 7 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

VALLADOLID.

- B 372 Un prêtre disant la messe et l'adoration des bergers, bois, œuvres du Barraguala.
 B 373 Divers fragments de sculptures de stalles, provenant du chœur de San Basilio, du dit auteur.
 B 374 Autres fragments de la même provenance, du dit auteur.
 B 375 L'adoration des bergers, dossier d'une stalle de chœur, du dit auteur.
 B 376 Buste en marbre d'un empereur romain, trouvé à Rioseco.
 B 377 Le duc de Lerma, statue en bronze doré, œuvre de P. Leoni.
 B 378 La duchesse de Lerma, statue en bronze doré, œuvre du dit auteur.

MEDINA DEL CAMPO.

- 1900 Muraille de l'ancien château de la Mota.
 **1901 Vue générale du château de la Mota.
 1902 Porte principale du dit château.
 1903 Tour du château.
 1904 Vue de la ville prise du château.
 *1905 Vue de la ville prise de Santiago el Real.
 *1906 Galeries de la plaza mayor.
 *1907 Rue de la Rúa.

ÁVILA.

Eglise de Saint Vincent à Ávila.

- **51* Vue générale de l'église.
 *52 Vue du portail.
 1097 Partie centrale du portail.
 1098 Partie latérale de gauche du portail.
 1826 Entrée principale.
 1797 Abside de l'église.

- *53 Porte de Saint Vincent, entrée de la ville.
 *54 Rue de Pedro Dávila.
 *55 Célèbre grille de la maison de Pedro Dávila.
 1811 Porte d'une maison située en face de la cathédrale.

— 6 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

VALLADOLID.

- 1522 Eglise de Saint Jean de Latrón.
 *1523 Paroisse de la Antigua.
 1521 Maison dans laquelle mourut Christophe Colomb.
 1525 Maison dans laquelle vivait Cervantes en 1605, lorsqu'il faisait imprimer Don Quichotte.
 1526 Collège des Anglais.
 1527 Collège des Ecossais.
 1528 Vue du pont de pierre.
 487 Le pont en fer de Pradolu, sur le Pisuega.
 80 Vue générale de Valladolid, en 2 morceaux.
 83 La même vue, en un morceau.

Musée de Valladolid.

- *79 Façade du Musée.
 81 Vue intérieure du Musée.

Tableaux du Musée de Valladolid.

- A 1166 *Raphaël. — Saint famille.*
 A 1167 *Rubens. — Saint-François et un frère lai.*
 A 1168 *Id. Saint-Antoine de Padoue et l'Enfant Jésus.*
 A 1169 *Id. L'Assomption de la Vierge.*
 A 1170 *J. Martinez. — L'Annonciation de la Vierge.*
 A 1171 *Murillo. — Saint-Joachim et la Vierge enfant.*

Sculptures du Musée de Valladolid.

- B 362 *Retable en bois, fin du XV^e siècle.*
 B 363 *Partie centrale du même.*
 B 364 *Une tête de Saint-Paul, bois, comm. du XVIII^e siècle.*
 B 365 *Saint-François, bois.*
 B 366 *Saint-Bruno, bois, œuvre de J. de Juni.*
 B 367 *Le Christ au tombeau, bois, œuvre du même.*
 B 368 *La Pitié, bois, œuvre de Hernandez.*
 B 369 *Sainte-Thérèse, bois, œuvre du dit.*
 B 370 *Le baptême de N. S., bois, œuvre du dit.*
 B 371 *Le sacrifice d'Abraham et Saint-Sébastien, bois, œuvre du Barroque.*

— 8 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

ÁVILA.

Cathédrale d'Ávila.

- 56* Vue générale.
 *57 Portail principal.
 58 Abside.
 1798 Porte latérale.
 1799 Vue derrière le chœur.
 1800 Autel de Sainte Lucie.
 1801 Autel de Saint Second.
 1802 Tombeau du célèbre Tostado.
 1803 Tombeau de Jean Dávila, XIV^e siècle.
 1804 Chaire en fer repoussé, renaissance.
 1805 Autre vue de la même chaire.
 1806 Chaire en fer forgé, XV^e siècle.
 A 1746 *Chapelle de Saint-Bernard, sacristie principale de la cathédrale, peinture.*
 A 1747 *Petite sacristie de la cathédrale, peinture.*
 B 793 *Ostensoire en argent, œuvre de Jean de Aris, XVI^e siècle.*
 *65 Porte de l'Alcázar.
 *1099 Eglise de Saint Pierre, sur la place de l'Alcazar.
 70 Portail de la dite église.
 *59 Porte gothique murée.
 60 Porte du palais Polentinos.
 *61 Cour du dit palais.
 *62 Chapelle de Mosen Rubi.
 *63 L'Académie.
 *64 Couvent de Sainte Thérèse, fondé sur l'emplacement de la maison où elle naquit.
 *1050 Palais du comte de Superunda.
 71 Vue panoramique d'Ávila, en 2 morceaux.
 72 La même vue, en un morceau.

Couvent de Saint Thomas à Ávila.

- *66 Façade principale.
 67 Portail principal.
 *68 Cloître du couvent.
 *69 Le même, sous un autre point de vue.
 1807 Cour du Silence.
 1808 Porte du cloître.

— 9 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- AVILA.
1800 Stalles du chœur.
1810 Tombeau de l'enfant D. Juan II, fils des Rois Catholiques, œuvre de D. Ordoñez de Burgos, XVI^e siècle.
A 1586 *Saint-Thomas invité par Saint-Louis, roi de France*, tableau du réfectoire, œuvre de D. A. Comeleran.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL, près Madrid.

- *48* Vue de l'Escorial, prise de la gare.
47 Vue de l'Escorial, prise du Casino du Prince.
*1601 Vue de l'Escorial, prise de la Cruz de la florea.
49 Vue de l'Escorial, prise de la presa.
49bis Autre vue de l'Escorial, prise de la presa.
50 Vue de l'Escorial, prise à l'entrée du village.
*50bis Autre vue de l'Escorial, prise à l'entrée du village.

Palais de l'Escorial.

- *1602 Vue de la Salle à manger.
B 581 *d'après Goya. — Les bûcherons*, tapisserie.
B 582 *Id. Bal champêtre*, id.
B 583 *d'après R. Bageu. — Le Marchand d'argent*, id.
B 584 *Id. Promenade de las Delicias*, id.
B 585 *d'après Goya. — Marchand de caissette*, id.
B 586 *Id. La balançoire*, id.
B 587 *Id. Une promenade en Andalousie*, id.
B 588 *Id. Enfants cueillant des fruits dans un arbre*, id.
B 589 *Id. Le cerf-volant*, id.
B 590 *Id. Les petits géants*, id.
B 591 *Id. Les joueurs de cartes*, id.
B 592 *Id. Les Laveuses*, id.
B 593 *Id. Les enfants grimpaient sur un arbre*, id.
*1603 Vue de la Salle des Ambassadeurs.
B 594 *d'après R. Bageu. — La caquella ou enfants jouant au tau-reau*, tapisserie.
B 595 *Id. Le jardinier aux cillels*, id.
B 596 *Id. El tio Rico, ou le charcutier*, id.
B 597 *Calipso*, id.
B 598 *Télémaque*, id.

— 10 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

- *1604 Vue de la Salle du piano.
B 599 *d'après R. Bageu. — Les novillos ou courses de jeunes taureaux*, tapisserie.
B 587bis *d'après Goya. — Une promenade en Andalousie*, id.
B 600 *Id. Les vendanges*, id.
B 601 *Id. Une dame et son cavalier*, id.
*1605 Vue du cabinet en marqueterie.
*1606 Vue du salon des princes.
B 602 *Danse de nymphes*, tapisserie.
B 603 *Neptune faisant échouer le navire d'Ulysse*, id.
B 604 *d'après G. de Aguirre. — Départ pour la chasse*, id.
*1607 Vue du salon pompéien.
B 605 *Tapisserie de style pompéien*.
B 606 *d'après Goya. — Enfant à cheval sur un monton*, tapisserie.
B 607 *d'après J. del Castillo. — Jardins du Retiro*, id.
B 608 *d'après Goya. — Jeune femme avec un oiseau. — Un joueur de musette*, id.
B 609 *Id. Querrelle dans une auberge*, id.
B 610 *Id. Les moissonneurs*, id.
B 611 *Id. Chiens en laisse*, id.
A 1501 *Salle des Batailles. — La bataille de la Higuera*, fresque en 12 morceaux, par Granello et Fabricio.
A 1502 *Id. Fragment de la dite bataille*.
A 1502bis *Id. Le même fragment plus petit*.
A 1503 *Id. Autre fragment de la dite bataille*.
A 1504 *Id. Expédition aux îles Terceiras (Azores)*, fresque.
*1608 Chambre dans laquelle vécut et mourut Philippe II.
B 612 *Chaises et banquettes, à l'usage de Philippe II*.

Monastère de l'Escorial.

- B 613 *Marteau de la porte de l'église*.
1609 Vue du cloître inférieur.
A 1505 *P. Tibaldi. — Le mariage de la Vierge*, fresque.
A 1506 *L. Cangiani. — L'annonciation*, id.
A 1507 *P. Tibaldi. — La visitation*, id.
A 1508 *Id. La Résurrection*, triptyque du cloître.

— 11 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

Salle du Chapitre ou Musée de l'Escorial.

- *1610 Vue de la salle du chapitre.
A 1509 *F. de Urbina. — Le jugement de Salomon, plafond de la cellule du prieur*.
B 614 *J. Simon. — Un ange, lutrin en bronze fait à Anvers en 1571*.
B 615 *Id. Un aigle*, id. de même matière.
A 1510 *D. Velasquez. — Jacob recevant la tunique de Joseph*, toile.
A 1511 *J. Ribera. — La naissance du Seigneur*, id.
A 1512 *Id. La Sainte Trinité*, id.
A 1513 *Id. Jacob gardant les troupeaux de Laban*, id.
A 1514 *Pantoja. — Portrait de Charles Quint*, id.
A 1519 *Titian. — La Cène du Seigneur*.
A 1519bis *Id. Même tableau*.
A 1515 *Ecole de Florence. — Jésus tirant les âmes des limbes*, toile.
A 1516 *Id. La Résurrection*, id.
A 1517 *Le Tintoret. — La naissance du Seigneur*, id.
A 1518 *Id. La reine Esthèr*, id.
A 1519 *Id. Jésus chez les pharisiens*, id.
A 1520 *Id. Enterrement du Christ*, id.
A 1521 *Id. Le lavement des pieds*, id.
A 1522 *P. Veronèse. — Jésus apparaît à sa mère*, id.
A 1523 *Id. L'annonciation*, id.
A 1524 *C. Veronèse. — L'adoration des Mages*, id.
A 1525 *Greco. — Le songe de Philippe II*, id.
A 1526 *Id. Saint Maurice et autres compagnons martyrs*, id.
A 1527 *L. Giordano. — Le châtimement d'Arachné*, id.
A 1528 *Id. La Madeleine en prière*, id.
A 1529 *Id. Le satyre Marsyas est écorché et j' par Apollon*, id.
A 1530 *Vaccaro. — Loth et sa famille*, id.
A 1531 *J. Patenier. — Saint Christophe*.
A 1532 *P. Bosch. — Les sept péchés capitaux*, bois.
A 1533 *Id. Oratoire avec portes*, id.
A 1534 *Id. Triptyque représentant les délices terrestres*, bois.
A 1535 *Id. Le couronnement d'épines*, id.
A 1536 *Van der Weiden. — La descente de la croix*, id.
A 1537 *Coxe. — L'annonciation et la naissance de N. S.*, id.

— 12 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

- *316 Vue de la cour des Rois.
316bis *Façade principale de la cour des Rois*.
*1611 Vue de la cour des évangélistes.
*1612 Vue de l'escalier principal.
1612bis La même vue.
*A 308 *L. Giordano. — Plafond de l'escalier principal, allégorie à la fondation du monastère de l'Escorial*.
A 1538 *Id. Quatre frises du dit plafond*.
*1613 Vue du cloître supérieur.
1613bis La même vue.
B 616 *Louise Roldan. — Saint Michel terrassant le démon*, statue.
Chœur de l'église.
B 617 *Statue de Saint Laurent*, marbre.
*1611 Vue du chœur de l'église.
B 618 *Lustre en cristal de roche*.
B 200* *Célèbre Christ en marbre*, œuvre de Benvenuto Cellini.
B 200bis *Même crucifix*.
589* Vue intérieure de l'église, prise du haut de la corniche.
317* Vue des orgues.

Sacristie.

- 318* Vue générale de la sacristie.
1615 Autel de la Sainte Forme.
A 1539* *Le fameux tableau de la Sainte Forme*, œuvre de F. Coello.
1616 Porte de la Sainte Forme, en écaille et bronze.
B 619 *Miroir*, en cristal de roche.
B 620 *Chapes*, brodées à l'aiguille.
B 621 *Décants d'autel*, id.
B 622 *Stèle dit de Charles Quint*, provenant du monastère de Saint Just.

Camarin ou cabinet de Sainte Thérèse.

- B 623 *Retable ou autel de Charles Quint*, en cuivre repoussé.
B 624 *Statue en albâtre de Saint Jean Baptiste*.
B 625 *Reliquaire*, en cristal de roche.
B 626 *Coffret en os*, fin du XII^e siècle.
B 380 *Le lièvre de la Passion*, diptyque en ivoire, XIII^e siècle.

— 13 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

- B 627 Couverture intérieure d'un reliquaire de Saint Pie V.
A 1540 Peinture sur parchemin, triptyque.

Reliquaire à droite du maître autel.

- B 628 Coffret, en malachite et lapis avec cristaux de roche gravés.
B 628bis Le dit coffret, avec son couvercle.
B 629 Reliquaire en fer repoussé et niellé.
B 629bis Le même, avec porte.
B 630 Crucifix, en cuivre repoussé.

- A 811 L'anthéon ou sépultures des Rois.—La momie de Charles Quint, peinture.

Bibliothèque.

- 319* Vue intérieure de face, en entrant.
319bis Autre vue à l'entrée.
1617 Vue intérieure, à l'autre bout.
1617bis Autre vue, prise à l'autre bout.
A 1541 Apollon et Mercure, fragment du plafond peint par P. Tibaldi.
A 1542 Le dieu Pan et Mésène, id.
A 1543 Les poètes Homère et Virgile, id.
A 1544 Les poètes Pindare et Horace, id.
A 1545 Salomon et la reine de Sabé, peinture du plafond par B. Car-ducci.
A 1546 Ant. Moro.—Portrait de Philippe II, à l'âge de 71 ans, toile.
A 1547 A. S. Coello.—Portrait du Père Siquenza, id.
A 747 Portrait du père jésuite D. Melchior Cano.

Quelques manuscrits de la Bibliothèque.

- B 631 Code Vigilano, manuscrit de l'an 966.
B 631bis Autre page du dit Code.
B 632 Code d'or, manuscrit de l'année 1050.
B 633 L'arbre d'amour, écrit en 1288 en rimes limousines.
B 634 Manuscrit grec, de la fin du XIV^e siècle.
B 635 Manuscrit persan, œuvre de Muhammed Scham et Din Haphethi poète du XIV^e siècle.
B 635bis Autre page du dit manuscrit.

— 14 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

- B 636 Première page d'une bible en hébreu, manuscrit masorétique de la fin du XIV^e siècle.
B 637 Poésies de Virgile, manuscrit du XV^e siècle, écrit en Espagne.
B 638 L'Apo-calypse de Saint Jean, manuscrit du XV^e siècle.
B 639 Liturgie de dévotion d'Isabelle la Catholique, manuscrit du XV^e siècle.
B 639bis Page 238 du dit livre, dont la vignette contient le nom de la reine.
B 640 L'antier de l'empereur Charles Quint.
B 641 Livre de dévotion de l'impératrice Isabelle, mère de Philippe II.
B 642 Bréciaire de Philippe II, écrit au XVI^e siècle.
B 643 Livre de dévotion de Philippe III et de la reine Marguerite.
B 644 Frontispice du Coran de Muley Zidan, empereur du Maroc en 1564, conquis à la bataille de Lépante.
B 644bis Deux pages du dit Coran.
B 645 Histoire naturelle de Plaine le Jeune, manuscrit italien du XVI^e siècle.
B 646 Effigies de tous les rois d'Espagne, Goths, Chrétiens et Catholiques, tirées de chartes, médailles et peintures, jusqu'à Philippe V, en 3 morceaux.
B 646bis Suite des effigies des rois d'Espagne, jusqu'à Philippe V, en autres 3 morceaux.

- 1618 Promenade des moines et galerie des convalescents.
1619 Glacière et étang des convalescents.
1620 Fontaine du Séminaire.
1621 Promenade de la fontaine du Séminaire.
1622 Balcon de la cour de la Compañia.

Casita de abajo ou Casino du Prince.

- 1623 Façade du palais.
1624 Jardins du palais.
1625 Vue intérieure du salon de la tour.
A 227 Goya.—Fabrication de poudre dans un bois, toile.
A 228 Id. Fabrication de balles, dans une forêt, id.
A 235 Camaron.—La Conception de la Vierge, sur porcelaine.
A 246 Raphaël.—Sainte famille, toile.
A 269 Le Dominiquin.—Sainte Cécile, id.

— 15 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

- A 270 A. Caracci.—Saint Jean Baptiste, toile.
A 268 Le Guide.—Sainte Catherine, id.
A 286 L. Giordano.—Allégorie de l'Europe, id.
A 297 Id. Allégorie de l'Asie, id.
A 298 Id. Allégorie de l'Afrique, id.
A 299 Id. Allégorie de l'Amérique, id.
A 300 Id. La chute et la mort de Julien l'Apostat, id.
A 301 Id. La conversion de Saint Paul, id.
A 302 Id. L'enlèvement des Sabines, id.
A 303 Id. Pluton et Proserpine, id.
A 304 Id. Phaëon foudroyé par Jupiter, id.
A 305 Id. Sémiramis combattant les ennemis.
A 306 Id. Présentation de l'enfant Jésus dans le temple, id.
A 307 Id. La mort de la Vierge, id.
A 313 Corrado.—Saint Isidre laboureur, patron de Madrid, id.
A 314 Id. Sainte Marie de la Tête, femme du précédent, id.
A 236 Romo.—Saint Joseph et l'enfant Jésus.
A 309 Auteur inconnu.—Allégorie, toile.
A 310 Id. Allégorie du premier crime, id.
A 311 Id. La Conception de la Vierge, id.
A 312 Id. Saint Paul prêchant dans la synagogue, id.
A 440 Alb. Altorfer.—Jésus calmant la tempête, bois.
A 441 Id. Le château d'Emaüs, id.
A 442 Id. La femme adultère, id.
A 443 Id. La résurrection de Lazare, id.
A 444 Id. La multiplication des pains et des poissons, id.
A 445 Id. L'entrée à Jérusalem, id.
A 446 Id. L'arrestation de N. S., id.
A 447 Id. Le Saint Sépulchre, id.
A 448 Id. La descente aux Limbes, id.
A 449 Id. Le Christ et la Madeleine, id.
A 450 Id. La venue de l'Esprit Saint, id.
A 1548 Id. Jésus chez le Pharisien, id.
A 1549 Id. Jésus chez Pilate, id.
A 1550 Id. Couronnement d'épines, id.
A 1551 Id. L'ascension de N. S.

— 16 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONASTÈRE DE L'ESCURIAL.

- A 1552 D. Teniers.—Joueur de musette.
A 1553 Id. Femme lisant une lettre.
A 1554 Id. Un fumeur.
A 1555 Id. Portrait d'homme.
A 471 Watteau.—Un troupeau, toile.
A 472 Id. Scène d'amour, id.
B 647 Guérillon avec plateau en porcelaine de Sèvres.
B 647 bis Plateau en porcelaine du dit Guérillon.
B 648 Chaise, console et porcelaines diverses du Retiro.
B 649 Apollon attristé par la mort de son fils Phaëton, porcelaine du Retiro.
B 650 Les Héliades, filles du Soleil, changées en peupliers, après la mort de leur frère Phaëton, porcelaine du Retiro.
B 651 Deux médaillons, porcelaine du Retiro, imitation de Wedgwood.
B 652 Deux autres médaillons, id.
B 653 Deux porcelaines du Retiro, sujets décoratifs.
B 654 Deux autres porcelaines du Retiro, id.
B 655 Porcelaines du Retiro, imitation de Wedgwood.
B 656 La Madeleine, bisous du Retiro.
B 657 Sangro, prince de San Severo, enveloppé dans un filet par allusion à ses vices, statuette en ivoire.
B 657 bis La même statuette, sous un autre point de vue.
B 658 La princesse de San Severo, courverte d'un coile, emblème de la pudeur, statuette en ivoire.

II^e. RÉGION.

MADRID.

1. DE LA GARE DU NORD À LA PUERTA DEL SOL.

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

1015* | Porte de San Vicente, entrée de Madrid.

Palais royal de Madrid.

- *35* | Le palais, vu de la gare du nord.
 1016 | Le palais, vu de la montagne del Principe Pio.
 *34 | Le palais, du côté de la place d'Orient, en 2 morceaux.
 *34 bis | Le même, en un morceau.
 1017 | Le palais du côté de la place d'Orient, vu en perspective.
 327 | Façade méridionale.
 754 | Escalier principal du palais.
 755 | Vue générale de la salle du trône.
 756* | Le trône.
 757* | Autre vue du trône.
 758 | Détail de la salle du trône.
 A 1264 | *Plafond de la salle du trône*, en 4 morceaux, peint par Tiepolo.
 759* | Salle des glaces.
 760* | Salon de Charles III.
 B 393 | *Cabinet garni de plaques en porcelaine du Buen Retiro*.
 B 394 | *Encoignure du dit cabinet*.
 B 395 | *Détails du dit cabinet*.
 B 396 | *Autres détails du dit cabinet*.

Tableaux du palais de Madrid.

- A 1262 | *Goya.—Portrait de Charles IV, en costume de chasse*.
 A 1263 | *Id. Portrait de la reine Marie Louise, avec mantille*.
 A 166 | *F. de Madrazo.—Godefroy de Bouillon*.
 A 167 | *Id. Les trois Maries*.
 A 553 | *J. Casado del Alisal.—La Capitulation de Bailen*.

2

— 18 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tableaux du palais de Madrid.

- A 965* | *J. Casado del Alisal.—Le roi Amédée I^{er} prêtant serment à la Constitution*.
 A 606 | *V. Palmaroli.—Les cinq patrons du prince Alphonse*.
 A 608 | *Id. La chapelle Sixtine à Rome*.
 A 546 | *R. Benjumea.—Le baptême de l'enfant Isabelle*.
 A 547 | *Id. Le baptême du prince des Asturies*.
 A 648 | *Id. La présentation du prince des Asturies*.
 A 549 | *Id. Le conseil des ministres, présidé par la reine Isabelle II, décide la guerre du Maroc*.
 A 578 | *J. Gutierrez de la Vega.—La Conception de la Vierge; tableau inachevé par la mort de l'auteur*.
 A 1307 | *M. Fortuny.—Campement marocain, aquarelle*.
 A 1308 | *Id. Habitation de bohémien à Grenade*.
 A 1323 | *Esteban.—Le peintre Goya dans son atelier*.
 A 1215* | *A. Gisbert.—Le roi Amédée contemplant le cadavre de Prim*.
 A 1756 | *F. Masiera.—L'esclave*.

Objets divers du palais royal de Madrid.

- B 397 | *Trois vases avec fleurs, en biscuit du Buen Retiro, imitation de Wedgwood*.
 B 415 | *Deux vases en porcelaine à fond bleu, de Wedgwood*.
 B 398 | *Pendule en porcelaine du Buen Retiro*.
 B 399 | *Vase et fleurs en porcelaine du Buen Retiro*.
 B 400 | *Petite console en marqueterie, bronzes dorés et plaques de Wedgwood*.
 B 401 | *Cabinet en marqueterie, bronzes dorés et plaques de Sèvres, pâte tendre*.
 B 402 | *Fauteuil de Charles III et deux chaises de Charles IV*.
 B 403 | *Pendule en marbre blanc et bronze doré, Louis XVI*.
 B 404 | *Autre pendule en marbre et bronze doré, Louis XVI*.
 B 405 | *Deux candélabres en bronze, à bras en or mat, Louis XVI*.
 B 406 | *Deux candélabres en bronze vert et or mat, style Gouthière*.
 B 407 | *Deux potiches anciennes de la Chine*.
 B 408 | *Deux autres potiches anciennes de la Chine*.
 B 409 | *Deux potiches anciennes du Japon*.
 B 410 | *Vases anciens en porcelaine de Vienne*.
 B 411 | *Deux bustes en porphyre rouge*.

— 19 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Palais royal de Madrid.

- B 412 | *Deux autres bustes en porphyre rouge*.
 B 413 | *Deux autres bustes, de la même matière*.
 B 411 | *Quatre autres bustes, de la même matière*.
 B 813 | *Vase en marbre et bronzes, style empire*.
 B 795 | *Diadème de S. M. la reine Mercédès.—Epée de S. M. le Roi Alphonse XII*.

Bibliothèque du palais de Madrid:

- B 810 | *Couverture du missel d'Isabelle la Catholique*.
 B 811 | *Une page du missel d'Isabelle la Catholique*.
 B 812 | *Autre page du missel d'Isabelle la Catholique*.

MUSÉE DES ARMURES DU PALAIS, OU REAL ARMERIA.

- B 143* | *Vue générale intérieure de la Real Armeria, côté droit*.
 *B 144 | *Vue générale intérieure du dit Musée, côté gauche*.
 B 143 bis | *Vue générale intérieure du dit Musée, de face*.

Objets divers du Musée de la Real Armeria.

- B 11* | *Un massier du XVI^e siècle, aux armes de Castille et de Léon*.
 B 158* | *Un roi d'armes*.

Armures équestres.

- B 2 | *Armure équestre de Ferdinand Cortés*.
 B 3* | *Armure équestre de Charles-Quint; elle porte la date de 1538*.
 B 4* | *Armure équestre que Charles-Quint portait en entrant à Tunis.—L'épée est faite par Jean Martinez le vieux; poids total des armes 88 k. 810*.
 B 5* | *Armure équestre de Charles-Quint; elle porte la date de 1543*.
 B 6 | *La même armure, prise de profil*.
 B 7 | *Armure équestre à la romaine de Charles-Quint.—La barde*

— 20 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- du cheval ne fait pas partie de l'armure.—L'épée est du XVI^e siècle.—La selle de la planche 77 fait partie de la harde du cheval.
 B 8* | *Armure équestre du marquis de Villena, XVI^e siècle.—La harde du cheval ne fait pas partie de cette armure. (C'est le marquis de Villena qui, ne pouvant refuser à Charles-Quint de loger dans son palais le Comte de Bourbon, dit à l'empereur qu'il n'aurait pas à s'étonner s'il le voyait détruire son palais jusqu'aux fondations aussitôt que le Comte de Bourbon en sortirait attendu qu'une maison tachée par la présence d'un traître n'était plus digne de loger un homme d'honneur.)*
 B 9* | *Armure équestre du prince Philibert de Savoie, vainqueur à la bataille de Saint-Quentin*.
 B 10* | *Armure équestre de Ferdinand d'Alarcon, XVI^e siècle.—Ferdinand d'Alarcon fut chargé de la garde de François I^{er} après la bataille de Pavie*.
 B 11 | *Armure équestre du roi Philippe II. L'épée est de Valence*.
 B 12* | *Armure équestre complète du roi Philippe II. L'épée est de Valence; le poids total de l'armure est de 69 kilog.*
 B 13* | *Armure équestre envoyée des Flandres par l'infant Cardinal Ferdinand d'Autriche, à son frère Philippe IV*.

Armures diverses.

- B 25 | *Armure de Christophe Colomb; poids 18 k. 860*.
 B 26 | *Armure d'Alphonse V d'Aragon et I^{er} de Sicile*.
 B 97 | *Armure du Grand Capitaine Gonzalve de Cordone, poids 17 kilog. 480; le Grand Capitaine vécut de 1443 à 1515*.
 145 | *Armure de Louis Hurtado de Mendoza, second marquis de Mondéjar. Ce capitaine survécut successivement les rois catholiques, Philippe le Beau et Charles-Quint; il mourut sous Philippe II*.
 B 146 | *Demi-armure du troisième comte d'Altamira; il mourut à Bougie en Afrique en 1510*.
 B 147 | *Demi-armure du fameux Diego Garcia de Paredes, surnommé le Samson ou l'Hercule espagnol; à la bataille du pont du Garelano près Gête en 1593, aidé par quelques soldats, il mit hors*

— 21 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Musée de la Real Armeria.

de combat plus de 400 hommes; il mourut à Bologne en 1596, âgé de 74 ans.

Armures de l'empereur Charles-Quint.

- B 17 Armure de Charles-Quint.
 B 18 Armure de Charles-Quint, rapportée du monastère de Saint Just après sa mort; elle porte la date de 1539.—Le bouclier de la planche 60 fait partie de cette armure.
 B 19 Armure complète de Charles-Quint; c'est la même qui figure dans le portrait de l'empereur fait par le Titien. (Voir ce portrait au n.º 145 du Catalogue des Tableaux.)
 B 20 Armure de Charles-Quint; elle porte la date de 1533 et fut également rapportée de Saint-Just après sa mort.
 B 21 Demi-armure ou corselet de Charles-Quint.
 B 100 Belle armure avec cotte de fer de l'empereur.
 B 148 Armure de Charles-Quint; elle porte la date de 1531.
 B 149 Armure de Charles-Quint; elle porte la date de 1544.
 B 150 Demi-armure composée d'un casque de tournoi, d'un corselet de Charles-Quint et d'autres pièces de différentes armures.

Armures de divers capitaines fameux du temps de Charles-Quint.

- B 27 Armure complète du Marquis de Pescara, un des généraux de Charles-Quint; il mourut en 1525 à l'âge de 36 ans.
 B 28 Armure milanaise du fameux guerrier Antoine de Leica, Charles-Quint lui fit l'honneur de se faire inscrire comme simple soldat d'une des compagnies qu'il commandait; il mourut en 1536 âgé de 56 ans.
 B 29 Armure de Don Alvaro de Bazan, premier marquis de Santa Cruz; cette armure faisait partie de la collection du roi Philippe II. Ce général, illustre par ses nombreux faits d'armes, prit sur l'ennemi plus de 1.800 canons; il mourut à Lisbonne en 1588, âgé de 63 ans.
 B 30 Demi-armure de Jean de Aldana; c'est à ce général que François 1^{er} rendit son épée à la bataille de Pavie.

— 23 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Musée de la Real Armeria.

- rel de Charles-Quint et vainqueur à Lépante; il mourut en 1578 âgé de 33 ans. Cette armure pèse 34 k. 590.
 B 110 Armure du grand-duc d'Albe, gouverneur des Pays-Bas; il mourut en 1533 âgé de 74 ans.
 B 152 Demi-Armure d'Emmanuel Philibert, duc de Savoie, vainqueur à la bataille de Saint-Quentin; il mourut en 1590 à l'âge de 52 ans.
 B 33 Armure complète du prince Charles, fils de Philippe II; ce prince mourut d'une façon tragique en 1568, à peine âgé de 23 ans.
 B 98* Armure de Don Pedro Alvarez de Toledo, cinquième marquis de Villafraña; XVI^e siècle.

Armures chinoises données à Philippe II par un empereur de la Chine.

- B 38 Armure chinoise complète en fer.
 B 39 Armure chinoise en fer.
 B 153 Armure chinoise ou japonaise en fer.

Armures diverses d'Enfants.

- B 104 Demi-armure d'enfant, XVI^e siècle.
 B 111 Demi-armure d'enfant.
 B 112 Demi-armure avec diverses figures.
 B 155 Demi-armure de l'enfant Ferdinand, enfant.

Armures de Philippe III.

- B 35 Demi-Armure donnée à Philippe III enfant, par le duc d'Osuna, vice-roi de Naples. (École florentine.)
 B 154 Demi-Armure donnée à Philippe III enfant, par le duc de Terranova; elle pèse 6 k. 440.
 B 156 Armure milanaise de Philippe III enfant; elle lui fut présentée par le duc de Terranova.
 B 36 Demi-Armure à l'épée du mousquet, sur laquelle existent les traces de trois balles comme essai. Cette armure porte le chiffre du roi Philippe III. Le bouclier de la planche 71

— 22 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Musée de la Real Armeria.

- B 31 Panoplie complète de l'électeur Jean Frédéric le magnanime, duc de Saxe, fait prisonnier par Charles-Quint à la bataille de Mühlberg en 1547.
 B 99 Demi-armure de Jean Arias de Arila, comte de Puñonrostro. Belle armure du poète Garcilaso de la Vega; il combattit aux ordres de Charles-Quint et mourut en 1536, âgé de 33 ans.
 B 102 Demi-armure d'Alphonse d'Acalos, neveu du marquis de Pescara, auquel il succéda dans le commandement des armées de Charles-Quint; il mourut en 1546 âgé de 44 ans.
 B 103* Demi-armure de Jean de Padilla, le comunero de Castille; il fut décapité par ordre de Charles-Quint en 1520.
 B 151 Demi-armure du capitaine Alonso Céspedes, le Brave, surnommé l'Alceide Castillan; il succomba en 1569, âgé de 34 ans, dans la guerre des Alpujarras contre les Maures «après en avoir pourfendu plus d'une centaine, deux épaulés à la ceinture, du poids de 33 formidable épée qui pesait près de 7 kilogrammes.»

Armures de Philippe II.

- B 32 Armure complète de Philippe II, remarquable par la cotte d'armes.
 B 34 Magnifique Armure complète de couleur sombre, donnée à Philippe II par le roi Emmanuel de Portugal; XVI^e siècle. (Voir le casque reproduit séparément, planches 167 et 167 bis.)
 B 105 Armure du roi Philippe II.
 B 106 Armure de Philippe II; c'est revêtu de cette armure que le Titien nous représente le roi, dans le portrait n.º 144 du Catalogue des Tableaux.—Le bouclier de la planche 66 fait partie de cette armure.
 B 107 Magnifique Armure allemande de Philippe II, faite à Augsbourg par Desiderius Colman de 1549 à 1550. (Voir le casque reproduit séparément à la planche 168.)
 B 108 Armure complète de Philippe II.
 B 109 Armure du roi Philippe II.

Armures de personnages contemporains de Philippe II.

- B 22 Magnifique Armure polie de Don Juan d'Autriche, fils natu-

— 24 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Musée de la Real Armeria.

- en fait partie; le poids total de l'armure, y compris le bouclier, est de 73 k. 180.
 B 113 Armure faite à Pampelune et présentée par l'archiduc Albert, époux d'Isabelle Clara Eugénie, fille de Philippe II, au roi Philippe III quand il se maria à Valence.
 B 114 Armure de Philippe III avec cotte d'armes.
 B 115 Armure faite à Pampelune et offerte par cette ville au roi Philippe III; elle pèse 23 k. 920.
 B 37 Demi-Armure à l'épée de l'arquebuse, du comte de Niebla qui en fit don à Philippe III en 1608; elle pèse 32 k. 208.
 B 116 Armure encagée des Flandres en 1624 par l'infante Isabelle Clara Eugénie à Philippe IV.
 B 40 Costume complet d'un chef Lipan, tué sur le champ de bataille en 1831 par les troupes mexicaines.

Heaumes, casques et Gorgéris.

- B 41 Heaume en carton très-fort, garni intérieurement d'éponges, de Jacques 1^{er} le Conquérant. (Voir planche 76 la selle du même.)
 B 150* Cabasset ou casque de Ferdinand V le Catholique.
 B 160 Beau casque de Ferdinand le Catholique.
 B 42* Casque arabe de Boabdil, dernier roi de Grenade; commencement du XV^e siècle. (Voir planches 143 et 175 deux épées du même.)
 B 43 Beau casque arabe de Boabdil, roi de Grenade.
 B 44 Bourguignotte ou casque de l'empereur Charles-Quint; elle porte la date de 1533; son poids est de 2 k. 100; dessin style renaissance.
 B 117* Superbe bourguignotte de Charles-Quint; elle pèse 1 k. 725.—Sujet: Un combat de guerriers romains.
 B 117bis Le casque antérieur en de l'autre côté.
 B 161 Casque de Charles-Quint; il fait partie de l'armure planche 29.
 B 162 Casque de Charles-Quint.
 B 163 Casque de Charles-Quint; il fait également partie de l'armure planche 29.
 B 164 Cabasset ou chapeau Césarien que les papes envoyaient aux capitaines, qui se distinguaient dans les guerres contre les infidèles.

— 25 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 165* Heaume du XVI^e siècle.
 B 118 Casque en forme d'oiseau, de Don Juan d'Autriche.
 B 45 Magnifique casque du roi de France François I^{er}; il fut trouvé dans ses bagages à la bataille de Pavie. (Voir son écu ou targe planche 73.)
 B 45 bis Le casque antérieur vu de l'autre côté.
 B 46 Bourguignotte de forme conique: XVI^e siècle.
 B 47 Bourguignotte à crête: poids 2 k. 485. Sujet: Le cheval de Troie. Elle accompagne le bouclier planche 129.
 B 47 bis Le casque antérieur vu de l'autre côté. Sujet: Le jugement de Paris.
 B 48 Bourguignotte d'Antoine de Leica. (Voir son armure planche 28.)
 B 119 Morion ou casque d'enfant faisant partie de l'armure de la planche 35.—Sujet: Cérès ou la déesse des moissons.
 B 119 bis Le même casque vu de l'autre côté. Sujet: La renommée.
 B 120 Morion ou casque d'enfant faisant partie de l'armure planche 134, donnée à Philippe III enfant par le duc de Terranova. (École de Florence.)
 B 166* Casque brun d'enfant: poids 1 k. 236.
 B 40 Heaume de l'armure du grand-duc d'Albe, planche 110. (École de Florence.)
 B 50 Casque d'Ali Pacha, amiral de la flotte turque à la bataille navale de Lépante: poids 4 k. 610.
 B 51 Bourguignotte du roi Philippe II: poids 1 k. 868 (École italienne).—Sujet: Bacchus et Ariane, montés sur un char attelé de centaures.
 B 52 Le casque antérieur vu de l'autre côté. Sujet: Silène monté sur un dæd.
 B 121 Barrette ou casquette conique de Philippe II: elle fait partie de l'armure planche 12.
 B 167 Magnifique casque de l'armure donnée à Philippe II par le roi Emmanuel de Portugal, représentée planche 34.
 B 167 bis Le même casque vu de l'autre côté.
 B 168 Beau casque de l'armure allemande de Philippe II, faite à Augsbourg en 1549, représentée planche 107.
 B 160 Armet ou casque de l'armure du roi Philippe II, planche 108.
 B 122 Casquette ou barrette en fer.
 B 170 Casque turc pris à la bataille navale de Lépante: il pèse 2 k. 300.

— 26 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 123 Casque genre bourguignotte figurant un dauphin.
 B 171 Heaume de Philippe III.
 B 172 Grand heaume de tournoi de Philippe III, XV-XVI^e siècle.
 B 55 Heaume avec gorgerin de Philippe III fait à Pampelune, faisant partie de l'armure planche 115 offerte par cette ville au roi.
 B 55 bis Le casque antérieur vu de face.
 B 53 Superbe gorgerin en fer avec reliefs en argent du roi Philippe II.—Partie antérieure représentant son armée s'emparant de la place de Saint-Quentin, qui est figurée dans la partie postérieure du gorgerin planche 54.
 B 54 Partie postérieure du gorgerin de la planche 53 représentant la place de Saint-Quentin.

Écus et boucliers.

- B 56 Ecu ou bouclier dessiné et exécuté par Benvenuto Cellini. Sujet: L'enlèvement des Sabines, celui de Déjanire et d'Hélène, et le combat des centaures et des Lapithes; poids 4 k. 684.
 B 57 Bouclier fait à Augsbourg par Désiderius Colman en 1552. Sujet: La guerre, la Paix, la Sagesse et la Force; poids 4 k. 600.
 B 58 Bouclier, dessin de l'école romaine. Sujet: Alexandre domptant Bucéphale en présence de divers guerriers; poids 3 k. 500, XVI^e siècle.
 B 59 Bouclier de l'empereur Charles-Quint; une tête de lion au centre; fait en 1533 à Milan.
 B 60 Ecu de Minerve: la tête de Méduse au centre. Ce bouclier appartenait à Charles-Quint et porte la date de 1541: poids 4 k. 656; il fait partie de l'armure planche 18.
 B 61 Ecu ayant appartenu à Charles-Quint.—Dessin de Raphaël.—Sujet: Une bataille aux environs de Carthage.
 B 62 Ecu ou bouclier dessiné par Jules Romain.—Sujet: Hercule transportant ses colonnes aux confins du vaste empire de Charles-Quint.
 B 63 Bouclier de la fin du XVI^e siècle.—Sujet: Le jugement de Paris.

— 27 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 64 Bouclier; au centre une tête et divers ornements. École millanaise, XVI^e siècle; poids 4 k. 715.
 B 65* Bouclier du Grand Capitaine Gonzalve de Cordoue. Voir son armure planche 97.
 B 66 Bouclier faisant partie de l'armure de Philippe II, planche 106.
 B 67 Bouclier faisant partie de l'armure planche 11 de Philippe II.
 B 68 Bouclier faisant partie de la barde du cheval planche 12 de Philippe II: poids 4 k. 440.
 B 69 Bouclier flamand ayant appartenu à Philippe II. Sujet: Une mer orageuse; une femme nue dans une barque tenant une rame avec l'inscription *fortes*; sur un côté de la barque *caro*; sur une espèce de boîte, 1513 *gracia dei*; à la poupe sur une croix *fides*; sur le mât *virtus*.—Explication d'après M. de Jubinal: l'humanité (*caro*) naviguant sur la mer du monde, à merci de la fortune (*virtus*) dirigée par la foi (*fides*) qui lui sert de boussole, soutenue par la force (*fortes*) et par la grâce de Dieu (*Gracia Dei*).
 B 70 Ecu du marquis de Villena; poids 2 k. 760; XVI^e siècle. Fait partie de l'armure planche 8.
 B 71 Bouclier de Philippe III à l'épreuve du mousquet: poids 22 k. 770; fait partie de l'armure planche 36.
 B 72 Ecu présenté à Philippe IV par les armuriers d'Euqui en Navarre: poids 3 k. 220; dessin de l'école française de la fin du XVI^e siècle.
 B 73* 1772. Targe ou écu du roi de France François I^{er}. Cet écu est tombé au pouvoir de Charles-Quint à la bataille de Pavie en 1525, ainsi que le casque de la planche 45. Sujet: Un coq attaquant un guerrier et le mettant en fuite.
 1766. Copie exacte de l'épée de François I^{er} faite d'après l'original qui se trouve actuellement au Musée du Louvre à Paris.
 B 124 Bouclier de l'empereur Charles-Quint; fait partie de l'armure planche 17.
 B 125 Bouclier de l'empereur Charles-Quint; fait partie de l'armure planche 19.
 B 126 Bouclier représentant Jupiter, Saturne, Vénus et l'Amour, Mercure et Mars: XVI^e siècle.
 B 127 Bouclier en cuivre doré.—Un combat de guerriers, XVII^e siècle.

— 28 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 128 Bouclier du marquis de Mantoue, dessin de Jules Romain.
 B 129 Bouclier représentant l'enlèvement d'Hélène. Voir le casque de la planche 47.
 B 130 Bouclier arabe en bois pris par D. Juan d'Autriche au chef des Maures soulevés dans les montagnes des Alpejarras.
 B 131 Bouclier de la fin du XVI^e siècle.
 B 132 Bouclier dont le sujet est pris du Triomphe d'Amore de Pétrarque.
 B 133 Ecu ou bouclier à mascarons en relief.
 B 134 Bouclier de l'armure d'enfant planche 35. Sujet: Jupiter dirigeant ses foudres sur des arabes; à ses côtés Mars et Neptune, etc.
 B 135 Bouclier arabe en tissu d'osier.
 B 136 Ecu remis à Philippe III par les ducs de Savoie en 1603.
 B 137 Ecu, semblable au précédent, remis à Philippe III par les ducs de Savoie.
 B 74 Ecu qui semble avoir été fait pour Philippe II: tous les dessins sont faits avec des plumes de couleurs. Sujet: Un armée de guerriers castillans mettant en fuite l'armée des Maures de Grenade, pendant que les rois catholiques entrent dans la ville par une porte et que Boabdil et sa mère en sortent par une autre. Dans le quartier inférieur, Charles-Quint et son armée débarquent en Afrique et se dirigent sur Tunis; dans le dernier quartier est représentée la bataille navale de Lépante, Don Juan d'Autriche debout sur un des vaisseaux et, près de lui, Philippe II assis sur son trône et recevant les palmes de la victoire.
 B 138 Élégante Adargue ou écu en cuir au blason de la famille des Mendozas.
 B 139 Adargue en cuir d'un roi de Grenade.

Selles.

- B 76 Selle de guerre de Jacques I^{er} d'Aragon surnommé le Conquérant. (Vois le heaume du même, planche 41.)
 B 77 Selle de guerre, toute en fer, de la barde du cheval, planche 7; poids 8 k. 540.
 B 78 Selle de bataille du roi Philippe II; elle fait partie de l'armure planche 107.

— 29 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 79 *Selle de guerre du roi Philippe III; elle fait partie de l'armure planche 115.*
 B 80 *Selle de guerre. — Dessin d'école espagnole; style du Berruguete.*
 B 81 *Selle de guerre avec perçes à jour.*
 B 82 *Selle de guerre. — Sujet: Neptune accompagné de tritons et d'un monstre. — (Ecole florentine.)*
 B 83 *Selle avec plaques couvertes de figures.*
 B 84 *Selle arabe à la genette, prise dans le palais du Bey d'Oran lors de la reprise de cette ville en 1732.*
 B 85 *Selle moresque à la genette.*
 B 86 *Selle turque donnée à Charles III.*
 B 196 *Marques usitées par les armuriers les plus célèbres de Tolède jusqu'au commencement du XVIII^e siècle.*
 B 196bis *Explication des dites marques.*

Trophées divers.

- B 23* *Trophée N° 1 composé des pièces suivantes:*
 1702. *Épée de don Juan d'Autriche, faite à Saragosse; longueur 0m 84. Voir la même épée dans la planche 176.*
 1613 et 1624. *Étendards chrétiens provenant de la bataille de Lépante.*
 B 88 *Trophée N° 2, composé des pièces suivantes:*
 531. *Têtière de cheval faisant partie de l'armure planche 115, de Philippe III.*
 534. *Têtière et armure de cou de cheval, faisant partie de l'armure planche 110, du Grand-Duc d'Albe.*
 567. *Têtière de cheval faisant partie de l'armure planche 25, de Christophe Colomb. (Voir la même, planche 178.)*
 B 89* *Trophée N° 3 composé des pièces suivantes:*
 1705. *Épée d'Isabelle la Catholique, faite à Valence; longueur 0m 83; poids 879 grammes.*
 1580. *Pétrinal à roues avec hache d'armes ayant appartenu à Charles-Quint; il porte la date de 1554.*
 1581. *Yatagan avec poignée et gaine en argent ciselé ayant*

— 30 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- appartenu à Mustapha, Bey d'Oran, surnommé Bigotillos.*
 1561. *Hache d'armes, XV-XVI^e siècles.*
 1702. *L'épée du Grand Capitaine; longueur de la lame 0m 83. Elle sert aujourd'hui d'estoc royal pour le serment de fidélité au prince des Asturies.*
 1764. *Marteau d'armes de l'empereur Charles-Quint.*
 1591. *Alfonge ou cimenterre indien à poignée d'ivoire.*
 1608. *Épée de Bernard del Carpio; longueur 0m 95.*
 1563. *Kryte ou poignard malais.*
 1587. *Hache d'armes, style byzantin.*

- B 90 *Trophée N° 4, formé des pièces suivantes:*
 1719. *Épée du comte de Coruña; lame de Tolède; longueur 0m 89; XV^e siècle.*
 1843 et 1816. *Pièces détachées faisant partie de la barde d'un cheval.*
 1696. *Épée de Tolède de Ferdinand V le Catholique; longueur 0m 80; elle fut offerte au Musée par la duchesse de Medina-Sidonia en 1598.*
 1716. *Épée de Philippe I^{er} le Beau; lame de Jean Martinez Menchaca de Lisbonne; longueur 0m 85.*
 2045 et 2049. *Pistolets à roues de deux canons; XVI-XVII^e siècles.*
 1359 et 1315. *Garde-aisselles.*
 1328. *Garde de lance du prince de Parme.*
 1759. *Épée du fameux capitaine Bernal Diaz del Castillo; longueur de la lame 0m 89.*
 1763. *Un épéron en filigranes d'argent.*
 2077. *Poignard à quatre tranchants avec sa gaine; celle-ci sert en même temps de boîte à poudre; XVI^e siècle.*
 1814. *Épée dont la lame est entièrement rongée et la garde couverte d'une forte pétrification; elle a été trouvée dans le Tage et donnée à Philippe II.*

— 31 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 91* *Trophée N° 5 formé des pièces suivantes:*
 1913. *Épée à lame de Tolède du Comte-Duc d'Oliveres; longueur de la lame 0m 95.*
 1880. *Épée flamboyante espagnole de Philippe IV; longueur de la lame 0m 96.*
 1917. *Épée du fameux Suero de Quiñones, le héros de la joûte d'honneur. La garde de cette épée est de mauvais goût et bien plus moderne que la lame qui est à six pans et mesure 0m 83.*
 1864. *Dague festonnée sur ses bords jusqu'à la moitié de sa longueur.*
 631. *Bouclier de l'armure planche 35. — Sujet: Jupiter dirigeant ses foudres sur des Arabes. (Voir le même, planche 134.)*
 1874. *Dague donnée par le roi de France Louis XV à Louis I^{er} roi d'Espagne; longueur 0m 44.*
 1916. *Épée à pointe arrondie; on y lit d'un côté: Garcilaso de la Vega, 1462; et de l'autre côté EL QUE MATÓ EL MORO EN CAMPO (ce qui traduit littéralement veut dire: celui qui tua le maure en plaine); la garde est bien postérieure à la lame dont la longueur est de 0m 89.*
 1920. *Épée à lame de Tolède, sur laquelle on lit: Soy del marqués de Povar (j'appartiens au marquis de Povar); longueur 0m 89; XVII^e siècle.*
 B 92 *Trophée N° 6 formé des pièces suivantes:*
 1765. *Espadon ou grande épée à deux mains de Ferdinand V le Catholique; le fourreau en soie rouge est brodé aux armes de Castille, d'Aragon et de Sicile; la lame est de Saragosse; sa longueur 1m 09.*
 1662. *Épée dans son fourreau; celui-ci est garni de nombreuses pierres précieuses; la lame mesure 0m 075 en largeur et 0m 86 de longueur; elle pèse 1 k. 552 et le fourreau 4 k. 236.*
 1713. *Épée à deux mains de Charles-Quint faite à Saragosse; longueur de la lame 0m 98.*
 1706 et 1701. *Masses d'armes du Connétable de Bourbon; elles sont du temps de Charles-Quint.*

— 32 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- 1700 et 1707. Magnifiques épiers de forme turque ayant appartenu à Charles-Quint.*
 B 93 *Trophée N° 7 formé des pièces suivantes:*
 1773. *Épée particulière de Philippe II; lame allemande; longueur 0m 95; poids 1 k. 495.*
 1620. *Épée de Pélage à quatre pans; longueur de la lame 0m 88, poids 1 k. 408.*
 1807. *Épée de Fernand Cortès à quatre faces; longueur 1m.*
 1836 et 1857. *Magnifique paire de gantelets.*
 1727. *La Colada, épée fameuse du Cid; lame de Tolède à six pans; longueur 0m 85; sa plus grande largeur est de 0m 047.*
 1645. *Épée de Don Diego Hurtado de Mendoza; longueur 0m 84.*
 B 94* *Trophée N° 8, formé des objets suivants:*
 1709. *Épée du fameux Pizarro; lame étroite; longueur 0m 89.*
 1726. *Fronteau de cheval.*
 1721. *Épée très-remarquable des beaux jours de la renaissance, lame de Tolède; longueur 0m 90; poids 1 k. 296.*
 1718 et 1771. *Gardes-aisselles; la première fait partie du gorgerin planche 53.*
 2048 et 2044. *Pistolets à roues; XVI-XVII^e siècles.*
 929. *Têtière de cheval; elle fait partie de l'armure du comte de Niebla, planche 37.*
 1770 et 1761. *Beaux épiers avec figures.*
 1768. *Eperon unique de grand mérite.*
 B 173 *Trophée N° 9, composé des pièces suivantes:*
 525. *Têtière de cheval, mauresque.*
 558. *Magnifique têtère et armure de cou de cheval, d'un mérite extraordinaire, ayant la forme d'un dragon; XVI^e siècle.*
 565. *Belle têtère de cheval aux armes imprimées en couleur.*

— 33 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 174 Trophée N° 10 formé avec les objets suivants:
1602. *Élégant sabre avec fourreau d'un chef d'estradiots vénitiens, donné à Philippe III par les princes de Savoie.*
2243 et 2235. *Couteaux mauresques aux armes d'Espagne du temps de Philippe IV.*
1577 et 1578. *Sabres persans.*
1601. *Gounia ou poignard.*
1562. *Grande manopie ou gantelet d'abordage, ourdient mauresque, XIV-XV^{es} siècles.*
1580. *Couteau poignard des Kabyles.*
1579. *Sabre de provenance inconnue.*
1600. *Misrac, ou cimenterre d'Ali Pacha, amiral turc à Lépante.*
1572. *Miséricorde, ou dague du fameux Diego Garcia de Paredes. (Voir son armure, planche 147.)*
1566. *Poignard de Charles-Quint.*
- B 175* Trophée N° 11 formé des pièces suivantes:
1697. *Épée sans garde du prince de Condé; longueur 0m. 89.*
1644. *Épée à deux mains de Jacques I^{er} le Conquérant, longueur 1 mètre.*
1777. *Épée de Philippe II; elle porte la date de 1567, longueur 1 mètre.*
1794. *Grand estoc à quatre pans de Don Juan d'Autriche; longueur de la lame 1m. 46.*
1692. *Magnifique lame de Tolède non montée; elle porte la date de 1564.*
2067 et 2076. *Une paire de pistolets à roues; XVII^e siècle.*
1829. *Pièce détachée d'une barbe de cheval.*
1708. *Épée allemande à un tranchant; elle appartenait à Frédéric Henri, prince d'Orange, comte de Nassau; elle fut prise au duc de Weimar à la bataille de Norlingue en 1634.*
1845. *Épée de Valence de Jean de Urbina; longueur de la lame 1m. 04.*

3

— 35 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

1848. *Épée flamboyante de Don Juan d'Autriche, fils de Philippe IV; longueur 0m. 96.*
1852. *Épée de Pedro Mendez de Aciles; large lame de Tolède mesurant 0m. 93 de longueur.*
1926. *Espadon de Sancho Dávila; lame de Valence, longueur, 1 mètre.*
- B 179 Trophée N° 15 formé des pièces suivantes:
629. *Fer doré et orné pour bander l'arbalète N° 640 du duc d'Albe.*
1529. *Anneau en fer, garni intérieurement de pointes, que les Maures appliquaient au cou des captifs pour leur donner la mort.*
598. *Arbalète flamande à jalets; XVI^e siècle.*
854 et 639. *Appareils ou tours à deux manivelles pour bander l'arbalète.*
1538. *Carquois mauresque.*
628. *Arbalète avec incrustations en ivoire.*
640. *Magnifique arbalète du duc d'Albe.*
1522. *Eperon arabe.*
- B 180 Trophée N° 16 formé des pièces suivantes:
1987 et 1932. *Magnifiques arquebuses espagnoles à roues, de la fin du XVI^e siècle; les caucans en sont rayés intérieurement en spirale.*
1955. *Pétrinal à roues, espagnol; XVI^e siècle.*
1961. *Arquebuse espagnole à caisson octogone avec incrustations en nacre et en ivoire; XVI^e siècle.*
1988 et 1981. *Pistolets à roues avec de riches incrustations, XVI^e siècle.*
1957. *Magnifique arquebuse à mèche et à roues, avec incrustations d'ivoire; XVI^e siècle.*
1972, 1977 et 1946. *Clefs ou manivelles pour remonter la roue des arquebuses. La dernière sert en même temps de boîte à poudre.*

— 34 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 176* Trophée N° 12 formé des pièces suivantes:
1702. *Épée de Don Juan d'Autriche, faite à Saragosse; longueur 0m. 81.*
1924, 1806 et 1833. *Pièces diverses faisant partie d'une barbe de cheval.*
1649. *Épée du comte de Benavente faite à Saragosse, longueur 0m. 91, poids 1 k. 380.*
1508. *Épée de Bodebél dernier roi de Grenade.*
1729 et 1767. *Masses d'armes; XV-XVI^e siècle.*
1654. *Brasquennart à quatre pans de Ferdinand III le Saint.*
1599. *Cimenterre provenant de la succession de Don Juan d'Autriche.*
- B 177* Trophée N° 13 formé des pièces suivantes:
1873. *Épée garnie de plaques à jour et de brise-pointes; longueur de la lame 0m. 98.*
1912. *Épée de Philippe III; lame de Tolède, datée de 1604; longueur 0m. 96.*
1872. *Épée de Charles II, l'enseveli; lame de Tolède, longueur 0m. 98.*
2034 et 2031. *Une paire de pistolets à roues; ils portent la date de 1580.*
523. *Tête de cheval.*
1850. *Épée allemande; longueur de la lame 0m. 92.*
1911. *Épée du duc de Montemar; longueur 0m. 93.*
- B 178 Trophée N° 14 formé des pièces suivantes:
1776. *Espadon ou grande épée à deux mains de Charles-Quint, rapportée de Saint-Just après sa mort; lame de Tolède, longueur 1m. 15.*
1878. *Épée du comte de Lemós; lame de Tolède, longueur 1m. 22.*
1802. *Épée de Valence de Fernand d'Alarcon; longueur 1m. 42.*
1976 et 1908. *Beaux pistolets du XVI^e siècle.*
567. *Tête de cheval de l'armure de Christophe Colomb. (Elle se trouve également dans la planche 88.)*
1775. *Espadon de Diego Garcia de Paredes; lame de Valence, longueur 1 mètre.*

— 36 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 273 Trophée N° 17 formé des pièces suivantes:
1562. *Grande manopie ou gantelet d'abordage mauresque, XIV-XV^e siècle.*
1711. *Pertuisane de Pierre I^{er} de Castille, se repliant et servant de canne, longueur ouverte 2m. 30.*
1588. *Brasquet d'Ali Bajá, amiral turc à Lépante, en acier damasquiné avec inscriptions arabes.*
1619. *Épée remise à Jean II, roi de Castille, par le Pape Eugène IV en 1446; poignée en argent doré.*
1551. *Carquois avec flèches, ayant appartenu au grand Cacique Guarinason, des bords de l'Orénoque, lors de la conquête d'Amérique.*
2335. *Hallebarde gravée au poinçon, de la fin du XV^e siècle; elle fut trouvée en 1852 en creusant un puits.*
1585. *Arme étrange et rare; par sa forme et sa complication elle semble provenir des arabes et sans doute destinée à monter à l'abordage, XV^e siècle.*
1502 et 1544. *Carquois mauresques.*
1556 et 1605. *Haches malaises en bois.*
1620. *Épée à deux mains de Diego Garcia de Paredes, longueur 1m. 57.*
1529. *Anneau en fer garni intérieurement de pointes, que les Maures appliquaient au cou des captifs pour leur donner la mort.*
1606. *Étrier fermé, en bois.*
1614. *Épée à deux mains de Jacques I^{er} le Conquérant; longueur 1 mètre.*

Objets ayant appartenu à Charles-Quint.

- B 14 Drapeau aux armes de l'empereur Charles-Quint; c'est le même qu'il portait à la journée de Tunis.
- B 15* Tente ou chaise portative en cuir dont l'empereur Charles-Quint se servait dans ses campagnes.
- B 16 Litère de campagne dans laquelle Charles-Quint se faisait porter, quand il était attaqué de la goutte.
- B 157* Magnifique bureau en fer gravé à l'eau-forte ayant appartenu à l'empereur.

— 37 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

OBJETS DIVERS.

- B 24 Drapeau provenant de la bataille de Lépante, avec une peinture représentant Saint Martin partageant son manteau avec le Christ, sous la figure d'un pauvre.
- B 75* Etendard mortuaire qui servait dans les funérailles du roi Philippe II.
- B 95 Drapeau pris aux Anglais qui assiégeaient Carthagène d'Amérique en 1741.
- B 96 Etendard des ex-gardes du corps.
- B 87 Effigie de Saint Ferdinand, roi d'Espagne.—On la portait processionnellement tous les ans, le 29 mai, à la chapelle du palais; elle y reste durant une neuvaine.
- B 333 Couronnes cotices en or avec pierres, du temps des Visigoths, trouvée à Guarrizar en 1858, en même temps que celles qui existent au Musée de Cluny à Paris; cette planche réunit les objets suivants:
2638. Couronne cotice et croix en or avec pierres, offerte par le roi Svinthila, vingt-troisième roi visigoth qui régna de 621 à 631; la couronne et la croix réunies pèsent 1350 grammes.
2639. Couronne cotice en or, entourée de saphirs, offerte par l'abbé Théodose; elle pèse 88 grammes.
2640. Croix en feuille d'or, avec des saphirs, offerte par l'évêque Lucetius; elle pèse 34 grammes.
2641. Partie supérieure d'une autre couronne cotice qui semble avoir été aussi grande que celle de Svinthila; elle pèse 165 grammes.
2642. Fragment d'une autre couronne cotice en or avec des saphirs et autres pierres précieuses; son poids est de 235 grammes.

Oeuvres diverses de Mr. Zuloaga.

CÉLÈBRE ARMURIER CONTEMPORAIN, AU MUSÉE DE LA REAL ARMERIA.

- B 334 Un bouclier ciselé et repoussé.
- B 335 Un autre bouclier, de même travail.
- B 336 Un bouclier inacheté.
- B 337 Trophée formé avec diverses armes.

— 38 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de la Real Armeria.

- B 338 Couverture d'un album en fer repoussé et ciselé, vue extérieure.
- B 339 La même, vue à l'intérieur.
- B 340 Magnifique écritoire en fer repoussé et ciselé.
- B 341 La même, avec le meuble dans lequel elle se trouve placée.

REALES CABALLERIZAS OU ECURIES DU PALAIS.

- B 256* Chaise à porteur de Philippe V, vue extérieure.
- B 256bis La même, vue à l'intérieur.
- B 257* Chaise à porteur de Ferdinand VI.
- B 258* Chaise à porteur de Charles III.
- B 259* Chaise à porteur de Charles IV.
- B 260* Voiture de la reine Jeanne la Folle, partie antérieure.
- B 260bis La même, partie postérieure.
- B 261* Voiture des massiers des Cortès.
- B 262* Voiture de la Présidence des Cortès.
- B 263* Voiture de gala qui servait aux noces d'Isabelle II, construite en 1843 par Beckmann, à Paris.
- B 264* Voiture de gala d'Isabelle II, construite à Madrid en 1859 par M. Audy.
- B 265* Voiture à panneaux dorés du roi Charles IV.
- B 266* Voiture dite des chiffres; elle servit au mariage de Ferdinand VII avec la reine Marie-Louise.
- B 267* Voiture dite des bronzes; elle servit au mariage de Ferdinand VII avec la reine Marie-Christine.
- B 268* Voiture de gala, couleur amarante, du roi Charles IV.
- B 269* Voiture de gala, dite de la couronne duciale, donnée par Napoléon I^{er} à Charles IV.
- B 270* Voiture en écaillé du roi Charles IV.
- B 271* Voiture en acajou du roi Ferdinand VII.
- B 272* Voiture dite de la Couronne; elle servit aux noces de la reine Christine.
- 717 Voiture de la Couronne, avec son attelage de gala.

— 39 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

COLLECTION FAMEUSE DES TAPISSERIES DU PALAIS DE MADRID.

- 12 tapisseries en 13 planches: **La Conquête de Tunis par Charles-Quint**, d'après les cartons de J. Vermeyen, en 1535; dont dix sont conservés à Vienne; elles portent le monogramme de Pennemaskerst et la marque de Bruxelles.
- B 416 Carte de la campagne.
- B 417 Recue de l'armée.
- B 418 Fragment en grand de la tapisserie N° 417.
- B 419 Débarquement à la Goleta.
- B 420 Attaque de la Goleta.
- B 421 Combat sous la Goleta.
- B 422 Sortie des assiégés dans la Goleta.
- B 423 Prise de la Goleta.
- B 424 Bataille des puits de Tunis; l'original n'existe plus.
- B 425 Prise de Tunis.
- B 426 Sac de Tunis.
- B 427 L'armée vient camper à Rada; l'original n'existe plus.
- B 428 De retour à la Goleta, l'armée se rembarque.
- 8 tapisseries en 9 planches: **Scènes de l'Apocalypse**, d'après les cartons attribués à Albert Dürer; elles portent le monogramme de W. Pennemaskerst et la marque de Bruxelles; de la fin du XV^e siècle.
- B 429 Saint Jean reçoit l'ordre d'écrire ce qu'il a vu dans les sept églises d'Asie.—Les sept chandeliers ou les sept églises; les sept étoiles ou les sept anges.—Le trône de Dieu; les vingt-quatre vieillards couronnés et les quatre bêtes qui sont autour.—L'agneau ouvre le livre des sept sceaux (Chap. I, IV, V.)
- B 430 Les trois cavaliers de l'arc, de l'épée et de la balance, du cheval blanc, du cheval rouge et du cheval noir; la mort sur un cheval pâle, le soleil noir; la lune rouge; les étoiles tombent sur la terre; les grands de la terre fuient et se cachent devant la colère de l'Agneau; quatre anges contiennent les quatre vents; un autre ange porte le signe du Dieu vivant; on marque au front quarante quatre mille serviteurs de Dieu dans les tribus d'Israël (Chap. VI et VII).

— 40 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- B 431 Foule qui, la palme à la main, adore l'Agneau; les anges, les vieillards autour du trône et ceux qui sont vêtus de blanc; à l'ouverture du septième sceau, sept anges sont autour de Dieu et en reçoivent sept trompettes; un autre ange jette l'encensoir; la grêle et le feu tombent sur la terre; la mer se change en sang; l'étoile Absinthe tombe dans les eaux et elles deviennent amères; la troisième partie du soleil, de la lune et des étoiles devient obscure; malédiction de l'aigle.—Une étoile ouvre avec la clef le puits de l'abîme; il en sort des scorpions qui tourmentent cinq mois les hommes et des sauterelles à tête d'hommes, avec des corps de chevaux de bataille.—Les quatre anges de l'Euphrate et l'armée, montée sur des lions, tuent le tiers des hommes.—L'ange dont les pieds sont des colonnes de feu; Jean reçoit l'ordre d'avaloir le fleuve (Chap. VII, VIII, IX et X).
- B 432 Fragment en grand de la tapisserie N° 431.
- B 433 Jean reçoit l'ordre de mesurer le temple de Dieu; prédication des deux témoins de Dieu; ils sont ténaés par la Bête qui monte de l'abîme; Dieu les ressuscite; tremblement de terre; les vingt quatre vieillards adorent Dieu; l'arche de Dieu apparaît; éclairs, cris, tremblement de terre et grêle.—Une femme vêtue de Soleil donne naissance à un fils; la lune est à ses pieds. La Bête rouge aux sept têtes et aux dix couronnes apparaît; sa queue entraîne le tiers des étoiles; elle tue le fils de la femme (Chap. XI et XIII).
- B 434 Combat des bons et des mauvais anges; le dragon poursuit la femme et comit contre elle une rivière; la femme reçoit des ailes. La bête à sept têtes, de dix cornes portant dix couronnes, sort de la mer et blasphème.—Bête à deux cornes qui ranime sa eigneur; adoration de la bête. L'agneau sur le mont Sion; adoration des cent quarante quatre mille, qui portent au front leur nom et celui de leur père; adoration des quatre bêtes et des vieillards (Chap. XII, XIII et XIV).
- B 435 Ange qui porte l'Evangile; autre ange qui annonce la chute de Babilone; patience des Saints; troisième ange qui demande la fauz; l'ange prend la fauz et fait cendange dans le lac de la colère de Dieu; il sort du sang jusqu'aux freins des chevaux. Les sept anges aux sept plates, reçoivent d'une

— 41 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- des quatre bêtes sept coupes où est la colère de Dieu. Les sept anges versent sur la terre leur sept coupes et produisent sept plaies (Chap. XIV, XV et XVI).
- B 436 Trois des sept anges versent leurs coupes sur le soleil, sur le siège de la bête et dans l'air. La grande cité est partagée en trois. Un ange descend du ciel vers Jean; damnation de la grande prostituée assise sur les eaux.—La grande prostituée assise sur la bête rouge aux sept têtes. Les eaux sur lesquelles est assise la grande prostituée sont des peuples, des gens et des langues. Un autre ange d'un grand pouvoir descend et illumine la terre; la prostituée est brûlée; un ange jette à la mer la pierre d'un moulin; les marchands pleurent sur Babylone; les cinq quatre vieillards et les quatre bêtes se prosternent devant Dieu.—Les noces de l'Agneau.—Le Verbe de Dieu suivi de son cortège apparaît dans le Ciel sur un cheval blanc (Chap. XVI, XVII, XVIII et XIX).
- B 437 Ange qui appelle tous les oiseaux de proie. La bête et les rois s'allient pour combattre le Verbe. Un ange enchaîne la bête et l'enferme dans l'abîme; grand trône blanc, les morts sont assis autour; on ouvre les livres du Jugement; l'étang de feu. Nouveau ciel; nouvelle terre; nouvelle Jérusalem.—Jean transporté sur une montagne; description de l'épouse et de l'agneau. Jean veut adorer l'ange; celui-ci lui montre Dieu (Chap. XIX, XX, XXI et XXII).
- 9 tapisseries: **Les Actes des Apôtres**, d'après les cartons de Raphaël, dont sept sont conservés à Hampton Court en Angleterre; elles ont été exécutées à Bruxelles, sous la direction de Bernard van Orley de Bruxelles et de Jean van Cozée de Malines:
- B 438 La pêche miraculeuse.
B 439 Apparition de Jésus à ses disciples.
B 440 Le paralytique.
B 441 Mort d'Ananias.
B 442 Le martyre de Saint Etienne.
B 443 L'aveugle Elymas.

— 42 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- B 444 Saint Paul à Lystra.
B 445 Saint Paul devant l'aréopage.—La Prédication.
B 446 La conversion de Saint Paul.
- 5 tapisseries: **Histoire de Saint Paul**, du milieu du XVI^e siècle.
B 447 Saint Paul en Philippias convertit Lydia.
B 448 Saint Paul arrêté dans le temple.
B 449 Saint Paul devant Agrippa et Bérénice.
B 450 Saint Paul fait naufrage à Malte; il est piqué par une vipère et guérit le père de Publius.
B 451 Saint Paul est condamné et exécuté à Rome.
- 4 tapisseries: **Histoire de Saint Jean Baptiste**, d'après des cartons attribués à Van Eyck.
B 530 Naissance de Saint Jean.—Zacharie recouvre la parole.
B 531 Saint Jean part pour se livrer à la pénitence.
B 463 Saint Jean prêche dans le désert.
B 464 Baptême de Jésus.
- 3 tapisseries: **Allégories dites Les Sphères**, XV^e siècle.
B 465 Hercule, environné des dieux de l'Olympe, porte le ciel.
B 466 Atlas soutient le monde; il est entouré de plusieurs divinités.
B 467 Allégorie représentant les rois Ferdinand et Isabelle étendant leur gloire sur le globe.
- B 468 Entrevue de Coriolan et de Veturie sa mère, accompagnée de sa femme Volturne, XV^e siècle.
- 7 tapisseries: **Les sept péchés capitaux**, d'après des cartons du XVI^e siècle.
B 469 La Colère.
B 470 L'Avarice.
B 471 La Gourmandise.
B 472 L'Orgueil.
B 473 La Paresse.
B 474 L'Envie.
B 475 La Luxure.

— 43 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- 4 tapisseries: **Collection dite de Noé, ou le Déluge**.
B 476 Dieu commande à Noé de construire l'arche.
B 477 Noé construit l'arche.
B 478 Noé sort de l'arche.
B 479 Noé sort de l'arche.
- 5 tapisseries: **Collection dite Les Poésies**.
B 480 La chute d'Icare.
B 481 Persée délivrant Andromède.
B 482 L'enlèvement de Ganymède.
B 483 Marsyas écorché vif par Apollon.
B 484 Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille.
- 3 tapisseries: **Histoire de Bethsabée et de David**, d'après les cartons de Van Eyck.
B 485 David aperçoit Bethsabée.
B 486 Bethsabée accède à l'amour de David.
B 487 Nathan reproche à David sa faute.
- 5 tapisseries: **La Passion de N. S.**, d'après les cartons de Van der Weiden.
B 488 Jésus au jardin des oliviers.
B 489 Jésus tombe sous le poids de la croix.
B 490 Le Christ en croix.
B 491 Le Christ de la miséricorde.
B 492 La descente de croix.
- 12 autres tapisseries de l'Ecriture et de la Passion de N. S.
B 650 Saint Jérôme dans le désert, XV^e siècle.
B 660 La naissance de Jésus, XV^e siècle.
B 661 L'adoration des Mages, fin du XVI^e siècle.
B 662 La Cène de N. S., XV^e siècle.
B 663 Jésus portant la croix et Sainte Véronique, fin du XV^e siècle.
B 664 Le Christ en croix, entouré des saintes femmes, XVI^e siècle.
B 665 La descente de croix, XVI^e siècle.

— 44 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- B 695 Autre descente de croix, XVI^e siècle.
B 667 Jésus apparaît aux saintes femmes, fin du XVI^e siècle.
B 668 La confusion des langues, XVI^e siècle.
B 669 Le père Éternel, XVI^e siècle.
- B 670 Marie parfume les pieds de Jésus, XVI^e siècle.
- 6 tapisseries: **Romulus, ou la fondation de Rome**.
B 493 Romulus et Rémus, découverts par Faustulus au moment où ils étaient allaités par une louve, sont remis à Acca Larentia.
B 494 Rapt de Rémus; Amulius, roi d'Albe, est tué par Rémus et Romulus, et ce dernier monte sur le trône.
B 495 Romulus et Rémus traçant le périmètre de Rome; mort de Rémus.
B 496 Romulus donne des lois au peuple, nomme douze licteurs, élit un Sénat et ouvre un asile.
B 497 Après l'enlèvement des Sabines, on présente Hersilia à Romulus.
B 498 Sur la fin de sa vie, Romulus règle les moeurs de son peuple et institue les fêtes de Neptune.
- B 538 La messe de Saint Grégoire.
- B 539 Les funérailles de Turnus, roi des Rutules, tué par Énée.
- 6 tapisseries: **Tobie, Hercule et Matrones illustres**, fin du XVI^e siècle.
B 686 Hercule fait décorer Diomède par ses cavalcades.
B 687 Hercule s'empare de Cerbère.
B 688 Départ de Tobie accompagné de l'ange Raphaël.
B 689 Sara ayant épousé Tobie, fait ses adieux à sa mère Raquel.
B 690 Retour de Tobie auprès de son père.
B 691 Minerve, sur l'ordre de Junon, intercède entre Achille et Agamemnon.

— 45 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 30X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tapisseries du palais de Madrid.

- B 692 Persée défilant Andromède, dessus de porte; fin du XVIII^e siècle.
- B 509 Les Bergers, d'après Teniers.
- B 510 Minerve, allégorie d'après Amiconi.
- 9 tapisseries en 10 planches: **Les Vices et les Vertus**, d'après les cartons d'Albert Durer.
- B 511 L'Infamie.—La vile Infamie, conduite sur son honteux char, fait coïr le châtimement réservé au crime.
- B 512 Fragment en grand de la tapisserie N° 511, représentant le portrait de l'auteur.
- B 513 Le Vice.—L'austère Vertu, mortifiée par la Sagesse, corrige le Vice, et le Destin terrassé, voit une des routes de son char mise en pièces.
- B 514 La Noblesse.—Dieu récompense par la noblesse éternelle celui dont le principal soin est de rendre un culte pieux à l'Etre Suprême.
- B 515 La Justice.—Même sujet que le précédent numéro.
- B 516 La Prudence.—Le chœur des Muses construit de superbes carrosses, pendant que la Prudence enchanteresse observe les dieux, l'abîme et l'homme.
- B 517 La Renommée.—La Renommée rappelle quelques hommes à la vie, même en brisant les tombeaux, et proclame, avec sa trompette, la gloire des uns et l'ignominie des autres.
- B 518 La Foi.—La Vertu accueille avec bienveillance et orne de ses faveurs ceux auxquels Astrée a daigné accorder ses dons.
- B 519 La Fortune.—La Fortune se joue à répandre d'une main des roses et de l'autre des pierres; elle gouverne tout à son seul caprice.
- B 520 L'Honneur.—L'honneur accueille dans son palais et couronne ceux que lui présente la Vertu sincère, tandis qu'il repousse ceux qui sont possédés par l'Ambition.

— 46 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 30X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tapisseries du palais de Madrid.

- 3 tapisseries: **Le chemin des honneurs**, d'après les cartons d'Albert Durer.
- B 521 Les Saintes Ecritures de Dieu inculquent aux vrais honneurs; la Vertu seule les accorde à ses dignes fils.
- B 522 Tous les hommes aspirent naturellement aux honneurs; la suprême Vertu les accorde aux hommes illustres.
- B 523 La Grâce publie les honneurs divins; elle accorde d'immortelles couronnes, en même temps que de grandes louanges.
- 6 tapisseries: **Histoire de la Vierge**, d'après les cartons de Van Eyck.
- B 524 L'adoration des Mages.
- B 525 La présentation de l'enfant Jésus.
- B 526 La Vierge en prière.
- B 527 Jésus dans le giron de sa Mère.
- B 528 Le couronnement de la Vierge.
- B 529 Sujets de l'Ancien et du nouveau Testament.
- 4 tapisseries: **Les tentations de Saint Antoine**, d'après les cartons de Bosch, fin du XV^e siècle.
- B 532 Départ de Saint Antoine pour la retraite.
- B 533 Saint Antoine au mont Colzim.
- B 534 Tribulations de Saint Antoine tenté par le démon.
- B 535 Triptyque représentant le Paradis, le Purgatoire et l'Enfer.
- 10 tapisseries: **Les Amours de Pomone et de Vertumne**.
- B 499 Vertumne se transforme en moissonneur.
- B 500 Vertumne prend la cause du pêcheur.
- B 501 Vertumne se change en agriculteur.
- B 502 Vertumne paraît en faucheur.
- B 503 Vertumne prend la serpe du greffier.
- B 504 Vertumne préside à la récolte des vergers.
- B 505 Vertumne se présente avec le glaive du soldat.
- B 506 Vertumne prend finalement la figure d'une civile trompeuse.
- B 507 Vertumne, sous la figure d'une vieille trompeuse, embrasse Pomone.
- B 508 Vertumne reprend sa forme naturelle.

— 47 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 30X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tapisseries du palais de Madrid.

- 4 tapisseries en 2 planches: **Lit renaissance**, fin du XVI^e siècle.
- B 536 Tête et un des côtés du lit.
- B 537 Ciel du lit et un des côtés.
- 7 frises ou bordures en 2 planches: **Les rendez-vous galants, ou les Galanteries**.
- B 671 Quatre frises ou bordures, réunies en une planche.
- B 672 Trois autres frises ou bordures.
- 3 tapisseries: **Les Vendanges ou Les enfants**, XVI^e siècle.
- B 673 L'enfant qui tombe.
- B 674 La chère.
- B 675 L'enfant qui pisse.
- 10 tapisseries: **Les Singes**, style renaissance.
- B 676 Fleurs, fruits, oiseaux, singes et autres animaux.
- B 677 Même sujet.
- B 678 Id. id.
- B 679 Id. id.
- B 680 Id. id.
- B 681 Id. id.
- B 682 Id. id.
- B 683 Id. id.
- B 684 Id. id.
- B 685 Id. id.
- 7 tapisseries: **Batailles de l'Archiduc Albert**, gouverneur des Pays-Bas en 1568.
- B 540 Expédition de Calais.
- B 541 Prise d'assaut de la place de Calais.
- B 542 Ardres, boulevard du territoire de Calais, est surprise par un assaut de nuit.
- B 543 Après la prise d'Ardres et de sa citadelle, la garnison se retire en France.

— 48 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 30X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tapisseries du palais de Madrid.

- B 544 Après avoir pris de vive force les remparts et les tranchées de Hulst, cette place est assiégée étroitement.
- B 545 L'inaccessibles camp de Hulst est pris, malgré l'obstacle de la marée.
- B 546 Hulst s'étant rendue, quoique son accès aux secours du dehors ne fût point fermé, il sort de cette place plus de deux mille soldats valides.
- 10 tapisseries: **Histoire de Cyrus**.
- B 693 Cyrus enfant est confié à un berger et nourri par la femme de ce dernier.
- B 694 Cyrus est reconnu par Astyage.
- B 695 Cyrus fait Astyage prisonnier et réunit la Médie à la Perse.
- B 696 Cyrus fait Crésus prisonnier et s'empare de Sardes.
- B 697 Cyrus fait retirer Crésus et ses compagnons du bûcher.
- B 698 Cyrus interdit l'usage des armes aux Lydiens.
- B 699 Entrevue de Cyrus et de la reine Artémise.
- B 700 Cyrus rend la liberté aux Hébreux.
- B 701 Cyrus envoie un message à la reine Thomyris.
- B 702 La reine Thomyris fait plonger la tête de Cyrus dans un cratère plein de sang humain.
- 11 tapisseries: **Histoire d'Alexandre**, du milieu du XVI^e siècle.
- B 432 Alexandre, avant la campagne d'Asie, distribue ses richesses à ses amis.
- B 433 Alexandre passe le Granique.
- B 434 Alexandre et son médecin Philippe.
- B 435 Bataille d'Issus.
- B 436 Bataille d'Issus.
- B 437 Alexandre fait panser la blessure qu'il a reçue de Darius.
- B 438 Soumission du roi de Chypre et de Phénicie.
- B 439 La famille de Darius aux pieds d'Alexandre.
- B 460 Alexandre au siège de Tyr.
- B 461 Marche triomphale d'Alexandre à travers la Carmanie.
- B 462 Alexandre fait relever le tombeau de Cyrus; mort de Polimachus.

— 49 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- 12 tapisseries: **Histoire de Scipion l'Africain**, il y en a deux collections différentes.
 Première collection: bordures de grotesques.
 B 703 Scipion l'Africain s'axe son père à la bataille du Tésin.
 B 704 Scipion rend à Allutius sa fiancée.
 B 705 Scipion décerne une couronne d'or à Lælius.
 B 706 Entrevue de Scipion et d'Annibal.
 B 707 Carthage envoie des ambassadeurs au devant de Scipion après la bataille de Zama.
 B 708 Triomphe de Scipion.

- Deuxième collection: bordure, une grecque.
 B 709 Scipion force le camp d'Asdrubal.
 B 710 Scipion rend à Allutius sa fiancée.
 B 711 Triomphe de Scipion.
 B 712 Triomphe de Scipion.
 B 713 Triomphe de Scipion.
 B 714 Banquet après le triomphe.

- 8 tapisseries: **Histoire de Décius**.
 Les consuls Décius et Manlius parlent pour combattre les Latins.
 B 716 Décius annonce aux centurions son projet de se dévouer pour les légions.
 B 717 L'aruspice interroge les entrailles des victimes sur la vision de Décius.
 B 718 Le pontife Valerius dicte à Décius l'incantation qu'il devra prononcer en se dévouant pour les légions.
 B 719 Décius envoie ses lieutenants annoncer à Manlius qu'il s'est dévoué pour les légions.
 B 720 Bataille de Veseris.—Mort de Décius.
 B 721 Funérailles de Décius.
 B 722 Allégorie.—Décus, par son dévouement, soutient et relève sa patrie.

— 51 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

- *339 Fontaine du Campo del Moro, dans le bas du palais.
 330bis La dite fontaine, sous un autre point de vue.
 331* La Cuosta de la Vega.
 *1018 Eglise de la Virgen del Puerto.
 516 Ancienne église de Sainte Marie, actuellement démolie.

Ayuntamiento ou hôtel de Ville.

- *545* Vue de l'Ayuntamiento ou hôtel de ville.
 A 551 Episode du 2 Mai 1808 à Madrid, tableau de M. Castellano.
 A 871 L'ensevelissement des victimes, le lendemain des exécutions du 2 Mai 1808 à Madrid, tableau de V. Palmaroli.
 A 1121 Les héros de l'Indépendance espagnole, tableau de J. Nin y Tula.

- *513* La tour de los Lujanes; elle servit de prison à François I^{er}, roi de France.

- 332* La place Mayor, ancienne place des auto-la-fé.
 1019 Statue équestre de Philippe III, sur la place Mayor.

Ministère de Ultramar, ou des Colonies.

- A 1795 Statue en marbre de Christophe Colomb, œuvre de J. Samartin.
 A 1795 bis et ter. La même statue, sous d'autres points de vue.

Eglise de Saint Thomas à Madrid.

- 1716 Façade de l'église.
 1717 Vue générale de l'église.
 1718 Vue de l'église prise de la place de Santa Cruz.
 1719 Vue de l'abside.
 1720 Vue intérieure.
 1721 Vue intérieure latérale.

— 50 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tapisseries du palais de Madrid.

- 4 tapisseries de Beauvais (du palais du Pardo).
 B 725 La prophétesse Cassandre prédisant la ruine de Troie, carton par P. Deshayes.
 B 726 Les rois de la Grèce venant arracher Ulysse des bras de Pénélope, pour l'emmener à la guerre de Troie, id. id.
 B 727 Le dévot Calchas vient annoncer à Agamemnon que les dieux ont exigé le sacrifice de sa fille Iphigénie, id. id.
 B 728 Le sacrifice d'Iphigénie, id. id.

- 7 tapisseries de la fabrique de Madrid:
 B 729 Courte-pointe et traversin du lit de S. M.
 B 730 Rideau du lit de S. M.
 B 731 Rideau du lit de S. M.
 B 732 Autre rideau du même lit.
 B 733 Bordures des rideaux du même lit.
 B 734 Tapis persan du cabinet de toilette de S. M.
 B 735 Le prince Balthazar Charles, d'après Velasquez, par Mr. G. Stuyck.

- *328* Statue équestre de Philippe IV, sur la place d'Orient.
 *328bis La dite statue, vue de profil.
 329 Théâtre royal de l'Opéra.
 350* Le Sénat.

Tableaux du Musée du Ministère de la Marine.

- A 661 Portrait d'Isabelle la Catholique.
 A 661bis Autre portrait de la même reine.
 A 763 Portrait de Ferdinand le Catholique.
 A 762 Portrait de Christophe Colomb.
 A 786* Le général Mendez Nuñez blessé à bord de la frégate la Numancia, tableau de D. A. Muñoz y Degraín.
 A 774* La frégate espagnole Berenguela inaugurant le canal de Suez.
 B 814 Célèbre carte marine de Juan de la Cosa, relative à la découverte des Indes orientales.

— 52 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

- 708 La Bourse.
 *709 Vue générale de la Bourse.
 1020 Statue de Mendizabal, sur la place du Progrès.
 1014* Théâtre espagnol du Príncipe.

Palais du duc de Fernan Nuñez.

- 1701 Salle de danse.
 1702 Salle à manger.
 1703 Salon jaune.
 1704 Galerie des statues.
 1705 Salle de musique et billard.
 1706 Salon des portraits, ou de Goya.
 1706bis Autre vue du même salon.
 1707 Salon et alcôve.
 1708 Galerie Othello.
 1709 Bureau.
 1710 Galerie.
 1711 Escalier.
 1712 Salle des tapisseries.
 1713 Salon rouge.
 A 315 Saint Sébastien, œuvre du peintre Francisco.
 A 779 La bataille de Tétouan, tableau peint par V. Palmaroli.
 A 917 Toréador mourant dans l'arène, sculpture exécutée par R. Novis.

- *331* Hôpital de la Latina, dans la rue de Tolède.
 43 Escalier de la Latina.
 *1021 Eglise de San Isidro el Real.
 *1022 Eglise de San Cayetano.
 **347 Eglise de Saint André.
 1023 Eglise de San Francisco el Grande.
 779 Le marché de la rue de Tolède.
 331 La porte de Tolède.
 **335* Le pont de Tolède.

— 53 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée archéologique de Madrid.

- B 184 *Christ byzantin en ivoire, ou de face; il provient de l'église de Saint Isidore à Léon.*
 B 184bis *Le même Christ, vu par derrière.*
 B 384 *Sangliers ou porcs en granit, provenant d'Avila.*
 B 552 *Coffre en bois sculpté, renaissance italienne.*
 B 553 *Autre coffre en bois sculpté, de même style.*
 B 554 *Lampe arabe de la mosquée de l'Aïhambra de Grenade.*
 B 555 *Astrolabe arabe du XI^e siècle, ayant appartenu au dernier roi de Tolède, vu d'un côté.*
 B 555bis *Le dit Astrolabe, vu d'un autre côté.*
 B 556 *Autel de la déesse Dourga, de la mythologie indienne.*
 B 557 *La Vierge et l'enfant Jésus, belle tapisserie flamande.*
 B 821 *Belle balance romaine, en fer ciselé.*
- *544* *Ercutago de San Isidro.*
 352 *Vue panoramique de Madrid, en un morceau.*
 45 *Vue panoramique de Madrid, en 2 morceaux.*
 351 *Vue panoramique de Madrid, en 3 morceaux.*
 590 *Autre vue panoramique de Madrid, en 4 morceaux.*

2.^e DE LA PUERTA DEL SOL, PAR LE PRADO, À LA PORTE
d'Alcalá et à la place des Taureaux.

- *40* *La puerta del Sol avec le Ministère.*
 41* *Vue générale de la puerta del Sol.*
 42 *La puerta del Sol, vue prise vers la rue d'Alcalá.*
 1024 *Le ministère de Hacienda ou des Finances, rue d'Alcalá.*

— 55 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Tableaux de l'Académie.

- A 509 *F. Goya. —Portrait de Godoy, prince de la Paix.*
 A 510 *Id. —Portrait du poète Moratin.*
 A 511 *Id. —Portrait de l'architecte Villanueva.*
 A 512 *Id. —Portrait à cheval de Ferdinand VII.*
 A 513 *Id. —Portrait de Goya, peint par lui-même.*
 A 514 *Ribera. —La Mouléline.*
 A 515 *Id. —Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus.*
 A 516 *Id. —Saint Jérôme.*
 A 517 *Juanes. —Sainte famille.*
 A 518 *Morales. —Ecce Homo.*
 A 519 *Id. —Le Christ défunt dans les bras de sa Mère.*
 A 520 *Cabezalero. —Un personnage présenté par Saint François au Sauveur.*
 A 521 *Greco. —L'enterrement du comte Orgaz.*
 A 522 *P. P. Rubens. —La chaste Suzanne.*
 A 523 *Id. —Saint Augustin, le Sauveur et la Vierge.*
 A 524 *Snayers. —Le mineur.*
 A 483 *Raph. Mengs. —La Marquise de los Llanos, en costume de maja.*
 A 526 *Vanloo. —Vénus et Mercure.*

- 39* *Eglise des chevaliers de Calatrava, rue d'Alcalá.*
 1025* *Le ministère de la Guerre.*
 1051* *Théâtre de la Zarzuela ou Opéra-comique.*

Palais des Cortès.

- 938* *Vue du palais des Cortès.*
 B 354* *Lion en bronze ciselé, placé à gauche du péristyle.*
 B 355 *Lion en bronze ciselé, placé à droite du péristyle.*
 B 356 *Les deux lions en bronze, réunis en une planche.*
 592* *Vue intérieure de la Salle des séances.—La Tribune.*
 592bis* *Plafond de la Salle des séances.*
 A 575 *La Reine Marie de Molina présentant son fils aux Cortès de Valladolid, tableau de A. Gisbert.*
 A 645* *Les Comuneros de Castille sur l'échafaud, tableau du même peintre.*

— 54 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

ACADÉMIE ROYALE DE SAINT FERDINAND, RUE D'ALCALÁ.**Tableaux de l'Académie.**

- A 481* *B. Murillo. —Sainte Elisabeth, Reine de Hongrie, guérissant les lépreux.*
 A 485* *Id. —L'Ascension de Notre Seigneur.*
 A 486 *Id. —Saint Jacques distribuant la soupe aux pauvres.*
 A 487 *Id. —Saint François en extase.*
 A 488* *Id. —La vision du Patriarche romain.*
 A 489* *Id. —Le Patriarche racontant sa vision au Pape et lui demandant l'autorisation de la réaliser.*
 A 525 *Id. —La Vierge et l'enfant Jésus.*
 A 490 *Zurbaran. —Un moine mercenaire.*
 A 491 *Id. —Un autre moine mercenaire.*
 A 492 *Id. —Id. id.*
 A 493 *Id. —Id. id.*
 A 494 *Id. —Id. id.*
 A 495 *Id. —Id. id.*
 A 496 *Alonso Cano. —Le Christ attaché à la colonne.*
 A 1389 *Id. —Le Christ en croix.*
 A 497 *J. Leonardo. —Le serpent d'airain.*
 A 498 *Claude Coello. —Jésus-Christ accordant le Jubilé à Saint François.*
 A 499 *Pareda. —Le songe sur la vanité des choses humaines.*
 A 500 *F. Rizi. —Saint Benoît.*
 A 501 *F. Goya. —La procession du Vendredi Saint, ou les disciplinaires.*
 A 502 *Id. —Le tribunal de l'Inquisition.*
 A 503 *Id. —La Course de taureaux.*
 A 504 *Id. —L'Enterrement de la sardine, scène de Carnaval.*
 A 505 *Id. —La maison de fous.*
 A 506 *Id. —La maja cétue.*
 A 507 *Id. —La maja nue.*
 A 508 *Id. —Portrait de la Tirana, célèbre actrice.*

— 56 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Palais des Cortès.

- A 784 *Serment des Cortès de Cadix en 1810, tableau de J. Casado.*
 A 1327 *Portrait de Jocellanos, par Goya.*

- 939* *Statue de Cervantès, devant le palais des Cortès.*
 936 *Eglise de San Gerónimo.*
 37* *L'église de San Gerónimo, avec le Musée.*

Musée du Prado à Madrid.

- 38* *Vue générale du Musée.*
 940* *Facade septentrionale.*
 1026 *Facade méridionale avec la statue de Murillo.*
 1028* *Statue de Murillo.*
 1027 *Vue intérieure de la galerie principale de peintures.*
 1714 *Vue de la Salle d'Isabelle II.*
 705 *Vue de la Salle des Ecoles flamandes.*

Tableaux du Musée du Prado.

ECOLE ITALIENNES.

ALBANO.

- A 107 *1. La toilette de Vénus.*
 A 108 *2. Le jugement de Paris.*

IL BEATO FRA G. ANGELICO DA FIESOLE.

- A 281 *14. L'Annonciation.*
 A 282 *» La Predella, ou zone inférieure du tableau précédent, reproduite isolément en 3 morceaux, grandeur de l'original.*

IL BARBALUNGA.

- A 112 *16. Sainte Agathe.*

BAROCCIO.

- A 289 *17. La naissance de Jésus.*

— 57 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles italiennes.**

F. BASSANO.

A 291 | 36. *Portrait de l'auteur.*

I. BASSANO.

A 290 | 49. *Sujet mystique. Le Père Eternel et son Fils dans toute leur gloire; la Vierge priant pour le genre humain; divers Saints en adoration; d'autres représentés dans huit médaillons figurés autour du tableau.*

G. BELLINO.

A 109 | 60. *La Vierge et l'enfant Jésus entre deux Saintes.*

D. BRONZINO.

A 114 | 67. *Portrait d'un jeune visionniste.*

MICHEL ANGELO BUONAROTI.

A 275 | 69. *La Flagellation du Christ.*

B. CARDUCCI.

A 125 | 79. *La descente de croix.*A 203 | 80. *Saint Sébastien.*A 126 | 81. *La Cène.*

G. B. CASTIGLIONE.

A 264 | 107. *Jésus chassant les marchands du temple.*

V. CATENA.

A 110 | 108. *Jésus remettant les clefs à Saint Pierre.*

EL CORREGGIO.

A 105* | 132. *Noli me tangere.—Jésus et la Madeleine.*A 251 | 133. *La descente de croix.*A 252 | 134. *Le martyre de Saint Placide et de divers autres Saints.*A 104 | 135. *La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean.*

— 59 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles italiennes.**

B. LUINI.

A 279 | 291. *Salomé, fille d'Hérodiade.*

A. MANTEGNA.

A 277 | 205. *La mort de la Vierge.*

IL CAVALIERE MASSIMO.

A 127 | 310. *Saerifice à Bacchus.*

G. MIGLIARA.

A 206 | 312. *Perspective intérieure du cloître de Saint Paul près de Pavie, où François I^{er} demeura prisonnier après la bataille de ce nom.*

PALMA IL VECCHIO.

A 280 | 322. *L'adoration des Bergers.*

G. P. PANINI.

A 287 | 328. *Paysage avec des ruines d'un temple corinthien.*A 288 | 329. *Paysage avec des ruines d'architecture.*A 285 | 330. *Jésus disputant avec les Docteurs.*A 286 | 331. *Jésus chassant les marchands du temple.*

IL PARMIGIANINO.

A 116* | 333. *Portrait de femme avec trois enfants, appelée anciennement la Comtesse de San Segundo.*

A 115 | 336. *Sainte Famille.*

M. PARRASIO.

A 254 | 337. *Jésus-Christ défunt adoré par Saint Pie V.*

J. DA PONTORMO.

A 202 | 340. *Sainte Famille.*

— 58 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles italiennes.**

D. CRESPI.

A 106 | 115. *Le Christ défunt soutenu par la Vierge.*

F. FURINI.

A 250 | 161. *Loth et ses filles.*

O. GENTILESCCHI.

A 265 | 165. *Moïse sauvé des eaux du Nil.*

GERINO DA PISTOIA.

A 253 | 168. *La Vierge et Saint Joseph adorant l'enfant Jésus.*

IL GIORGIONE.

A 111* | 236. *Sujet mystique.—Sainte Brigitte offrant des fleurs à l'enfant Jésus.*

EL GRECO.

A 272 | 238. *Portrait d'homme.*A 271 | 239. *Jésus-Christ défunt dans les bras du Père Eternel.*A 273 | 241. *Portrait de D. Rodrigo Vasquez, Président de Castille.*

IL GUERGINO.

A 258 | 253. *L'amour désintéressé.—Cupidon répandant le contenu d'une bourse.*

IL GUIDO.

A 131 | 258. *Cléopâtre se donnant la mort.*A 130 | 259. *La Vierge à la Chaise.*A 129 | 260. *Saint Sébastien.*A 132 | 265. *Sainte Marie Madeleine.*A 133 | 267. *Portrait de jeune fille.*

L. LOTTO.

A 278 | 288. *Un mariage.*

— 60 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles italiennes.**

L. DA PORDENONE.

A 256 | 341. *Sujet mystique.—La Vierge et l'enfant Jésus entre Saint Antoine de Padoue et Saint Roch.*

A 176 | 342. *Portrait de femme.*

A. SACCHI.

A 292 | 358. *Portrait de Fr. Albani, maître de l'auteur.*

RAPHAEL SANZIO DE URBINO.

A 103 | 364. *Sainte Famille à l'agneau.*A 240 | 365. *La Vierge au poisson.*

A 242 | » *Fragment de la Vierge au poisson, représentant l'Ange et l'Enfant reproduits séparément.*

A 100* | 366. *El Pismo de Sicilia, ou Le Christ portant la croix.*

A 241 | » *Fragment du Pismo de Sicilia, représentant la Tête du Christ, reproduite séparément.*

A 90 | 367. *Portrait d'un Cardinal.*A 172* | 368. *La Visitation.*A 98 | 369. *Sainte Famille de la Perle.*A 96* | 370. *La Vierge à la Rose.*A 97* | 371. *Sainte Famille du Léopard.*A 101 | 372. *Portrait d'Andrea Nucagero.*A 102 | 373. *Portrait d'Augustin Beazzano.*

ANDREA DEL SARTO.

A 122* | 383. *Portrait de sa femme Lucrezia di Baccio del Fede.*

A 201* | 384. *La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean avec deux anges.*

A 124* | 385. *Sujet mystique.—La Vierge, l'enfant Jésus, un ange et Saint Joseph.*

A 123 | 386. *La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et Saint Joseph.*

A 121* | 387. *Le Sacrifice d'Abraham.*A 200 | 388. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

G. B. S. DA SASSOFERRATO.

A 257 | 392. *La Vierge en contemplation.*

— 61 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles italiennes.**

SEBASTIANO DEL PIONBO.

A 276 | 395. *Jésus portant la croix.*

G. B. TIEPOLO.

A 267 | 409. *Le char de Vénus, ébauche pour un plafond.*

IL. TINTORETTO.

A 177 | 411. *Portrait du général chrétien Sébastien Veniero.*A 233 | 412. *Portrait d'homme.*A 163 | 428. *Le Paradis, ébauche du fameux tableau del Paradiso du palais ducal à Venise.*A 165 | 428. *Le tableau précédent, reproduit plus grand, en 2 exemplaires.*A 162 | 432. *Portrait d'une jeune chrétienne.*A 295 | 442. *Portrait d'une jeune chrétienne, peut être celui de Marietta Tintoretta.*A 291 | 444. *Portrait d'une jeune chrétienne.*

TIZIANO.

A 142 | 450. *La Bacchante.*A 141 | 451. *Offrande à la déesse des amours.*A 143* | 453. *Portrait en pied de l'empereur Charles Quint.*A 144* | 454. *Portrait en pied du roi Philippe II.*A 149 | 455. *Vénus et Adonis.*A 249 | 456. *Le péché originel.*A 145* | 457. *Portrait à cheval de l'empereur Charles Quint, à la fameuse bataille de Mülberg.*A 146 | 458. *Danaë recevant la pluie d'or.*A 148* | 459. *Vénus se récréant avec la musique et coressant un petit chien.*A 147 | 460. *Vénus se récréant avec l'amour et la musique.*A 134* | 461. *Salomé portant la tête de Saint Jean.*A 139 | 462. *La Gloire.*A 248 | 461. *L'enterrement du Seigneur.*A 137 | 468. *La Vierge des Douleurs.*A 140 | 470. *Allégorie.—Philippe II offrant au ciel son fils l'enfant D. Ferdinand.*

— 63 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.**

ALONSO CANO.

A 198 | 667. *Saint Jean Évangéliste écrivant l'Apocalypse.*A 76* | 670. *La Vierge adorant son divin Fils.*A 75 | 672. *Jésus-Christ déjeûnant.*A 77 | 674. *Deux rois cisisyths.*

J. CARREÑO DE MIRANDA.

A 209* | 687. *Portrait du roi Charles II presque enfant.*A 238 | 692*. *Portrait de Marie Louise de Bourbon, première femme de Charles II (copie d'après Carreño).*

MATEO CEREZO.

A 207 | 699. *L'Assomption de la Vierge.*

CLAUDIO COELLO.

A 201 | 701. *Sujet mystique.—La Vierge présentant son Fils à l'adoration de divers Saints.*A 210 | 703. *Portrait du roi Charles II.*A 92 | 704. *Portrait de Marie Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV (style de C. Coello).*

FRANCISCO COLLANTES.

A 202 | 705. *Vision d'Ézéchiel sur la résurrection de la chair.*

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES.

A 230 | 731. *Portrait à cheval du roi Charles IV de Bourbon.*A 229 | 732. *Portrait à cheval de la reine Marie Louise de Parme, femme de Charles IV.*A 231 | 736. *La famille de Charles IV.*A 329 | 2161. *Portrait du peintre F. Bayen, beau-frère de l'auteur.*A 330 | 2162. *Portrait de dona Josefa Bayen, femme de l'auteur.*A 968 | 2164. *Portrait de Ferdinand VII jeune.*A 331 | 2165. *Jésus crucifié.*A 999 | 2166. *L'exorcisé.*A 1705 | » *Sainte Famille.*A 1466 | 1. *La merienda ou dîner sur l'herbe, carton pour tapisserie.*

— 62 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles italiennes.**

TIZIANO.

A 138* | 475. *La Vierge des Douleurs tenant les mains croisées.*A 250 | 477. *Portrait du Titien peint par lui-même.*A 135 | 482. *Diane et Actéon.*A 136 | 483. *Diane découvrant la faiblesse de Calisto.*A 247 | 488. *Jésus-Christ, tombant sous le poids de la croix, est aidé par Siméon.*

G. VASARI.

A 263 | 523. *La Charité.*

P. C. VERONESE.

A 119* | 526. *Vénus et Adonis.*A 799 | 527. *Jésus enfant disputant avec les docteurs.*A 120 | 529. *Suzanne et les deux vieillards.*A 118 | 533. *Moïse sauvé des eaux du Nil.*A 235 | 534. *Jésus aux noces de Cana.*

L. DE VINCI (copie de).

A 113 | 530. *Portrait de Mona Lisa, ou la Joconde.*

D. R. DA VOLTERRA.

A 274 | 539. *Le Calvaire.*ÉCOLE D'OMBRIE, X^e siècle.A 283 | 573. *L'enlèvement des Sabines.*A 281 | 571. *La conférence de Scipion.*

ÉCOLE VÉNITIENNE.

A 237 | 583. *Portrait de l'Électeur Jean Frédéric, duc de Saxe, obtenu par Charles Quint, à la fameuse bataille de Mülberg.***Ecoles Espagnoles.**

J. ANTOLINEZ.

A 88 | 629. *La Magdeleine en extase.*

— 61 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.**

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES.

A 1467 | II. *Bal champêtre, carton pour tapisserie.*A 1468 | III. *Querelle dans une auberge, id. id.*A 1469 | IV. *Promenade en Andalousie, id. id.*A 1470 | V. *Le buccier, id. id.*A 1471 | VI. *L'ombrelle, id. id.*A 1472 | VII. *Le cerf-volant, id. id.*A 1473 | VIII. *Les joueurs de cartes, id. id.*A 1474 | IX. *Enfants gonflant une vessie, id. id.*A 1475 | X. *Enfants cueillant des fruits, id. id.*A 1476 | XI. *Aveugle jouant de la guitare, id. id.*A 1477 | XII. *La foire de Madrid, id. id.*A 1478 | XIII. *Le marchand de coquilles, id. id.*A 1479 | XIV et XV. *Dame et son cavalier.—Marchande d'asperges.*A 1480 | XVI. *Enfants jouant aux soldats, id. id.*A 1481 | XVIII. *Le jeu de paume, id. id.*A 1482 | XIX. *La balançoire, id. id.*A 1483 | XX. *Les lareuses, id. id.*A 1484 | XXI. *La nocillada, ou course de jeunes taureaux, id. id.*A 1485 | XXIV. *Les gardes du tabac, id. id.*A 1486 | XXV et XXVI. *Enfant suspendu à une branche.—Autre enfant avec un oiseau, id. id.*A 1487 | XXVII. *Les bûcherons, id. id.*A 1488 | XXIX. *Le rendez-vous, id. id.*A 1489 | XXXI. *Les bouquetières, id. id.*A 1490 | XXXII. *Les batteurs de blé, id. id.*A 1491 | XXXIII. *Les vendanges, id. id.*A 1492 | XXXIV. *Le vaçon blessé, id. id.*A 1493 | XXXV. *Les pauvres à la fontaine.—Le chasseur, id. id.*A 1494 | XXXVI. *La neige, id. id.*A 1495 | XXXVII. *La noce, id. id.*A 1496 | XXXVIII. *Femmes à la cruche, id. id.*A 1497 | XL. *Les échasses, id. id.*A 1498 | XLII. *El pelele, ou le mannequin, id. id.*A 1499 | XLIII. *Enfants grimpaux sur un arbre, id. id.*A 1500 | XLIV. *Le jeu de la cuillère, id. id.*

— 65 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 25 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.

JUAN DE JUANES.

- A 81 | 749. *Saint Etienne dans la synagogue.*
 A 82 | 750. *Saint Etienne accusé de blasphème dans le Concile.*
 A 83 | 751. *Saint Etienne conduit au martyre.*
 A 84 | 752. *Le martyre de Saint Etienne.*
 A 85 | 753. *L'enterrement de Saint Etienne.*
 A 222 | 754. *Portrait de D. Luis de Castelar.*
 A 78 | 755. *La Cène.*
 A 220 | 757. *Le martyre de Sainte Agnès.*
 A 221 | 759. *Ecce-Homo.*
 A 86 | 760. *Le Sauveur du monde.*
 A 79 | 761. *Melehisibelech, roi de Salem.*
 A 80 | 762. *Le Grand-prêtre Aaron.*

J. LEONARDO.

- A 225 | 767. *Le marquis Ambrosio Spinola, recevant les clefs de la place de Bréda.*

V. LOPEZ Y PORTAÑA.

- A 95 | 772. *Portrait du peintre Goya.*
 A 179 | 773. *L'adoration de la Sainte Famille, copie de l'original de Cl. Coello à l'Eseurial, dont la reproduction porte le N° A 1539.*

B. G. DE LLORENTE.

- A 208 | 771. *La divine Bergère.*

ESTEBAN MARCH.

- A 211 | 779. *Portrait du peintre Jean Baptiste del Mazo.*

J. B. M. DEI MAZO.

- A 68 | 788. *Vue de la Ville de Saragosse; figures peintes par Velazquez.*

LUIS DE MORALES.

- A 178 | 849. *La présentation de l'enfant Jésus dans le temple.*
 A 180 | 850. *La Vierge caressant son divin fils.*

5

— 66 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 25 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.

SEBASTIAN MUÑOZ.

- A 212 | 853. *Portrait de l'auteur.*

B. E. MURILLO.

- A 37* | 854. *Sainte Favielle à l'oiseau.*
 A 2* | 855. *Rébecca et Eliazar.*
 A 5 | 856. *L'annonciation de la Vierge.*
 A 7* | 859. *L'adoration des Bergers.*
 A 183 | 860. *Allégorie.—Saint Augustin, évêque d'Hippone.*
 A 19 | 861. *La Porciúncula.—Jésus accordant à Saint François le jubilé de la chapelle d'Assisi.*
 A 10 | 863. *Saint Jacques apôtre.*
 A 12* | 864. *Le divin berger.*
 A 11* | 865. *Saint Jean Baptiste enfant.*
 A 4* | 866. *Jésus et Saint Jean enfants.—Les enfants à la coquille.*
 A 17* | 867. *L'Annonciation.*
 A 13* | 868. *Sujet mystique.—Apparition de la Vierge à Saint Bernard.*
 A 14* | 869. *Saint Idelfonse recevant la chasuble des mains de la Vierge.*
 A 18* | 870. *La Vierge au Rosaire.*
 A 8 | 871. *La conversion de Saint Paul.*
 A 20* | 872. *L'éducation de la Vierge par Sainte Anne.*
 A 184* | 874. *Le Christ crucifié.*
 A 25 | 876. *Saint Ferdinand, roi d'Espagne.*
 A 15* | 878. *La Conception.*
 A 22* | 879. *La Conception, demi-corps.*
 A 16* | 880. *La Conception.*
 A 6 | 881. *Le martyre de l'apôtre Saint André.*
 A 181 | 886. *L'enfant Jésus endormi sur la croix.*
 A 9* | 890. *Saint François de Paule.*
 A 26 | 893. *Paysanne de Galice tenant une monnaie.*
 A 23 | 895. *Ecce-Homo.*
 A 24 | 896. *La Vierge des Douleurs.*
 A 182 | 897. *Portrait du Père Cavanillas.*
 A 21 | 901. *La Magdeleine.*

— 67 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 25 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.

J. F. NAVARRETE.

- A 200 | 905. *Le baptême du Christ.*

A. PALOMINO Y VELASCO.

- A 204 | 920. *La Conception.*

J. PANTOJA DE LA CRUZ.

- A 213 | 923. *Portrait de l'impératrice Marie, sœur de Philippe II et femme de l'empereur Maximilien II.*
 A 214 | 924. *Portrait d'Isabelle de Valois, on de la Paix, troisième femme de Philippe II.*
 A 215 | 926. *Portrait de Marguerite d'Autriche, femme de Philippe III.*
 A 89* | 927. *Portrait de l'empereur Charles Quint.*
 A 90* | 931. *Portrait de Philippe II, avancé en âge.*

J. DE PAREJA.

- A 67 | 935. *La coction de Saint Mathieu.*

A. PEREDA.

- A 205 | 939. *Saint Jérôme méditant sur le Jugement dernier.*

BLAS DEL PRADO.

- A 87 | 944. *La Vierge avec l'enfant Jésus et divers Saints.*

F. DE RIDALTA.

- A 223 | 946. *Jésus-Christ défunt, soutenu par deux anges.*
 A 224 | 947. *Saint François d'Assise, malade, est consolé par un ange.*

J. DE RIBERA.

- A 72 | 963. *Saint Barthélémy apôtre.*
 A 69* | 982. *L'échelle de Jacob.*
 A 70 | 983. *Jacob recevant la bénédiction d'Isaac.*
 A 191 | 984. *La Conception.*
 A 197 | 985. *Saint Paul, premier ermite.*
 A 73 | 988. *Combat de femmes.*

— 68 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 25 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.

J. DE RIBERA.

- A 74* | 989. *Le martyre de Saint Barthélémy.*
 A 71 | 990. *La Sainte Trinité.*
 A 105* | 992. *Saint Augustin en prière.*
 A 196 | 996. *Saint Jérôme en pénitence.*

J. A. RIBERA Y FERNANDEZ.

- A 169 | 1014. *Cineinnatus recevant les députés qui viennent lui offrir la dictature.*
 A 168 | 1015. *Le roi Wamba est contraint à choisir entre la couronne ou la mort.*

FR. RIZ.

- A 232 | 1016. *Auto-da-fé général célébré sur la place Mayor de Madrid le 30 Juin 1680, sous la présidence du roi Charles II et de sa femme Marie Louise de Bourbon.*
 A 233 | 1016. *Le dit tableau, de double grandeur, en 2 morceaux.*
 A 234 | » *Fragment du dit tableau, représentant la tribune royale, de grandeur naturelle.*

EDUARDO ROSALES.

- A 621* | 2177*. *Le testament d'Isabelle la Catholique.*

ALONSO SANCHEZ COELLO.

- A 93* | 1032. *Portrait du prince Charles, fils de Philippe II.*
 A 94* | 1033. *Portrait de l'infante Isabelle Clara Eugénie, fille de Philippe II.*
 A 410 | 1037. *Portrait d'une princesse de la maison d'Autriche, jeune.*
 A 418 | 1042. *Portrait de D. Juan d'Autriche, fils naturel de Charles Quint, vainqueur à Lépante (copie).*

ALONSO MIGUEL DE TOBAR.

- A 1 | 1044. *Portrait de B. E. Murillo.*

— 69 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.**

LE CAPITAINE JUAN DE TOLEDO.

A 226 | 1045. *Combat naval entre turcs et espagnols.*

DIEGO VELAZQUEZ DE SILVA.

- A 56 | 1054. *L'adoration des Rois.*
 A 171 | 1055. *Notre Seigneur crucifié.*
 A 27 | 1056. *Le Couronnement de la Vierge.*
 A 29 | 1057. *Saint Antoine Abbé visitant Saint Paul, premier ermite.*
 A 60 | 1058. *Les Buteurs.*
 A 64 | 1059. *La forge de Vulcain.*
 A 59* | 1060. *Les Lances, ou la reddition de Bréda.*
 A 63* | 1061. *Les Fileuses, ou la fabrique de tapisseries de Sainte Isabelle à Madrid.*
 A 30* | 1062. *Las Meninas.*
 A 185 | 1063. *Mercurio et Argos.*
 A 41 | 1064. *Portrait à cheval du roi Philippe III.*
 A 42 | 1065. *Portrait à cheval de la reine Marguerite d'Autriche, femme de Philippe III.*
 A 51 | 1066. *Portrait à cheval du roi Philippe IV.*
 A 52* | 1067. *Portrait à cheval de la reine Isabelle de Bourbon, première femme de Philippe IV.*
 A 57* | 1068. *Portrait à cheval du prince Balthazar Charles.*
 A 28* | 1069. *Portrait à cheval du comte-duc d'Olivares.*
 A 65 | 1070. *Portrait de Philippe IV jeune.*
 A 192 | 1071. *Portrait de Philippe IV jeune.*
 A 193 | 1072. *Portrait de l'infante d'Espagne Marie, reine de Hongrie, sœur de Philippe IV.*
 A 39* | 1073. *Portrait de l'infant D. Carlos, second fils du roi Philippe III.*
 A 45* | 1074. *Portrait du roi Philippe IV, en costume de chasse.*
 A 43 | 1075. *Portrait de l'infant Ferdinand d'Autriche, frère de Philippe IV.*
 A 41 | 1076. *Portrait du prince D. Balthazar Charles, à l'âge de six ans.*
 A 49 | 1077. *Portrait du roi Philippe IV, âgé d'environ cinquante ans.*
 A 40 | 1078. *Portrait de Marie Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV.*

— 70 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.**

DIEGO VELAZQUEZ DE SILVA.

- A 50 | 1079. *Portrait de Marie Anne d'Autriche; répétition du numéro précédent.*
 A 190 | 1080. *Portrait du roi Philippe IV avancé en âge.*
 A 53 | 1081. *Philippe IV en prière.*
 A 51 | 1082. *Marie Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV, en prière.*
 A 46* | 1084. *Portrait de l'infante Marie Thérèse d'Autriche, fille de Philippe IV, qui fut plus tard reine de France.*
 A 216 | 1085. *Portrait du célèbre poète de Cordoue D. Luis de Góngora y Argote.*
 A 179 | 1086. *Portrait de doña Juana Pacheco, femme de l'auteur.*
 A 189 | 1087. *Portrait d'une jeune fille.*
 A 188 | 1088. *Portrait d'une jeune fille, sœur de la précédente.*
 A 48* | 1090. *Portrait de D. Antonio Alonso Pimentel, neuvième comte de Benavente.*
 A 47* | 1091. *Portrait d'un sculpteur.*
 A 32* | 1092. *Portrait d'un bouffon du roi Philippe IV, nommé Pabillos de Valladolid.*
 A 62 | 1093. *Portrait de Pernia, bouffon du roi Philippe IV.*
 A 61 | 1094. *Portrait d'un bouffon du roi Philippe IV, que l'on nommait D. Juan d'Autriche.*
 A 35* | 1095. *Portrait d'un nain du roi Philippe IV, nommé El Primo.*
 A 38* | 1096. *Portrait du nain de Philippe IV, D. Sebastian de Morra.*
 A 55 | 1097. *Portrait du nain de Philippe IV, D. Antonio el inglés.*
 A 36* | 1098. *L'enfant de Valdeaz.*
 A 37* | 1099. *L'idiote de Coria.*
 A 34* | 1100. *Esopé.*
 A 33* | 1101. *Ménippe.*
 A 31 | 1102. *Le dieu Mars.*
 A 191 | 1104. *Portrait d'honneur.*
 A 186 | 1105. *Vue prise au jardin de la Villa Médici à Rome.*
 A 187 | 1107. *Autre vue prise au jardin de la Villa Médici à Rome.*
 A 66 | 1117. *Portrait de Philippe IV avancé en âge (Ecole de Velazquez).*
 A 58 | 1118. *Portrait du prince Balthazar Charles enfant (Id. id.).*

— 71 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles espagnoles.**

P. N. DE VILLAVIGENCIO.

A 199 | 1119. *Enfants jouant aux dés.*

F. DE ZURBARÁN.

- A 217 | 1120. *Vision de Saint Pierre Nolusque.*
 A 218 | 1121. *Apparition de Saint Pierre apôtre, à Saint Pierre Nolusque.*
 A 219 | 1133. *L'enfant Jésus endormi sur la croix.*
 A 528 | » *Saint François défunt.*

P. BERRUGUETE, XV^e siècle.A 534 | 2148. *Représentation arbitraire d'un Auto-da-fé présidé par Saint Dominique de Guzman.*ECOLE DE CASTILLE, XV^e siècle.A 533 | 2184. *Les Rois Catholiques en prières devant la Vierge et son dévot fils, avec les portraits du prince Don Juan, l'infante D.^{ne} Juana, l'inquisiteur général Fr. Thomas de Torquemada, etc.*FERNANDO GALLEGOS, XV^e siècle.A 1145 | 2160. *La Décapitation de Saint Jean Baptiste.***Ecoles allemandes.**

DENIS VAN ALSLOOT.

- A 422 | 1151. *Une mascarade patinant.*
 A 423 | 1152. *Procession des corporations de Bruxelles, à l'occasion des célèbres fêtes du Ommevanc en 1615.*
 A 425 | 1152. *Le dit tableau plus grand, en 2 planches.*
 A 424 | 1153. *Procession de tous les ordres religieux de Bruxelles, à l'occasion des fêtes du Ommevanc en 1615.*
 A 426 | 1153. *Le dit tableau plus grand, en 2 planches.*

— 72 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.**

JACOB VAN ARTHUIS.

A 421 | 1154. *Paysage; départ de Louis XIV pour une expédition; figures peintes par Van der Meulen.*

HENRI MET DE BLES.

A 457 | 1171. *L'adoration des Rois, la reine de Sabà devant Salomon et Hérode sur son trône recevant des présents.—Triptyque.*

BOSCH.

A 458 | 1175. *L'adoration des Rois; triptyque avec portes.*

CRISPINUS VAN DEN BROECK.

A 394 | 1216. *Sainte Famille.*

PIETER BRUGHEL LE VIEUX.

A 381 | 1221. *Le triomphe de la mort, allégorie.*

J. BRUGHEL DE VELLOORS, père et fils.

- A 361 | 1228. *La Vue.—Vénus et Cupidon dans une somptueuse galerie.*
 A 360 | 1229. *L'Onie.—Une nymphe et un génie se récréant avec la musique dans le somptueux palais de l'Art.*
 A 358 | 1231. *Le Goût.—Une nymphe à table, est servie par un satyre.*
 A 359 | 1232. *Le Tact.—Vénus et Cupidon dans une salle garnie d'armures.*
 A 357 | 1237. *La Vue et l'Olorat.*
 A 362 | 1240. *Le paradis terrestre.*
 A 363 | 1241. *L'arche de Noé.*
 A 364 | 1245. *Paysage avec Saint Eustache; figures peintes par Rubens.*
 A 1673 | 1254. *Feston formé avec des fruits et des fleurs; génies peints par Rubens; les fruits, par F. Snyders.*
 A 365 | 1275. *Bal champêtre, figures peintes par Van Hellemont.*
 A 366 | 1277. *Nice champêtre.*
 A 367 | 1278. *Banquet de nées.*

PIETER CHRISTOPHESEN.

- A 453 | 1291. *La Visitation et la Nativité, centre d'un rétable.*
 A 456bis | 1291. *L'annonciation et l'adoration des Mages, portes du rétable.*

— 73 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

MICHAEL DE COXCYEN.

- A 403 | 1299. *Sainte Cécile touchant du clavecin.*
A 402 | 1300. *La mort de la Vierge.*

JOOST VAN CRAESBECK.

- A 396 | 1303. *Contrat matrimonial.*

LUCAS CRANACH LE VIEUX.

- A 435 | 1304. *Grande chasse aux cerfs et sangliers de Charles Quint, à Moritzburg en 1544.*
A 434 | 1305. *Grande chasse aux cerfs de l'empereur Charles Quint, à Moritzburg en 1544.*

JOOST CORNELIS BROOCH SLOOT.

- A 462 | 1313. *Des patineurs.*

ALBRECHT DÜRER.

- A 438 | 1314. *Adam tenant la pomme à la main.*
A 439 | 1315. *Eve recevant du serpent le fruit défendu.*
A 455 | 1316. *Portrait de l'auteur, à l'âge de 26 ans.*
A 451 | 1317. *Portrait d'homme, âgé d'environ cinquante ans.*

A. VAN DYCK.

- A 206 | 1318. *Saint Jérôme faisant pénitence.*
A 348 | 1321. *Portrait de l'enfant cardinal Ferdinand d'Autriche.*
A 151 | 1322. *Portrait de la comtesse d'Oxford.*
A 349 | 1323. *Portrait de Henri de Nassau, prince d'Orange.*
A 347 | 1324. *Portrait d'Amélie de Solms, princesse d'Orange.*
A 351 | 1325. *Portrait à cheval du roi Charles 1^{er} d'Angleterre.*
A 352 | 1328. *Portrait d'un musicien.*
A 150* | 1330. *Portraits de Van Dyck et du comte de Bristol.*
A 152 | 1331. *Portrait de Henri Liberti, organiste d'Anvers.*
A 346 | 1333. *La Vierge des Douleurs.*
A 350 | 1338. *Portrait de Polizéne Spínola, première marquise de Leganés.*

— 74 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

J. VAN EYCK.

- A 157 | 1332. *Un moine en prières.*
A 158 | 1333. *La Vierge lisant dans sa chambre.*
A 159 | 2188. *Le triomphe de l'Eglise sur la Synagogue.*

FRANS FLORIS, LE VIEUX.

- A 393 | 1355. *Le Déluge universel.*

JAN GUERING.

- A 390 | 1379. *Vue intérieure de l'église des Pères Jésuites à Anvers.*

JAN GOSSAERT, OU JEAN DE MABUSE.

- A 117 | 1385. *La Vierge Marie recevant les caresses de l'enfant Jésus.*
A 117bis | 1385. *Reproduction de l'inscription qui se trouve au dos du précédent tableau.*
A 454 | 1386. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

JEAN GUAS.

- A 540 | » *Projet de l'église de Saint Jean des Rois à Tolède, dessin à la plume sur parchemin.*

JAN VAN HEMESSEN.

- A 399 | 1396. *Le chirurgien de village.*

HANS HOLBEIN.

- A 453 | 1398. *Portrait d'un homme âgé.*

PIETER HUYS.

- A 459 | 1402. *Fantaisie grotesque sur les tourments de l'enfer.*

JACOB JORDAENS.

- A 353 | 1405. *Le mariage de Sainte Catherine d'Alexandrie.*
A 355 | 1406. *Jésus et Saint Jean enfants, près d'une fontaine.*
A 128 | 1407. *Méléagre et Atalante.*

— 75 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

JACOB JORDAENS.

- A 354 | 1408. *Holocauste à Pomone.*
A 174 | 1410. *Scène de famille dans un jardin.*
A 356 | 1411. *Les trois musiciens ambulants.*

SALOMON KONINCK.

- A 460 | 1415. *Portraits de personnes inconnues.*

MARINUS.

- A 433 | 1421. *Saint Jérôme méditant sur la mort et le Jugement dernier.*
A 432 | 1422. *Le changeur et sa femme.*
A 397 | 1423. *La Vierge allaitant l'enfant Jésus.*

HANS MEMLING.

- A 455 | 1424. *Triptyque.—L'adoration des Rois Mages, centre du triptyque consacré sous le nom d'oratoire de Charles Quint.*
A 455 | 1424. *La naissance de Jésus et la présentation au temple, volets de gauche et de droite du Triptyque précédent.*

QUINTEN METSYS.

- A 398 | 1442. *Le Sauveur, la Vierge et Saint Jean Baptiste.*

ANTONIO MORO.

- A 91 | 1483. *Portrait de Pejeron, hounfou des comtes de Benavente.*
A 175 | 1484. *Portrait de la reine Marie d'Angleterre, seconde femme de Philippe II.*
A 412 | 1485. *Portrait de la reine Catherine, femme de Jean III de Portugal, sœur de Charles Quint.*
A 416 | 1486. *Portrait de l'impératrice Marie d'Autriche, fille de Charles Quint, femme de Maximilien II.*
A 417 | 1487. *Portrait de l'empereur Maximilien II jeune.*
A 415 | 1488. *Portrait de la princesse Jeanne d'Autriche, fille de Charles Quint, veuve du prince Jean du Brésil et mère du roi D. Sébastien.*

— 76 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

ANTONIO MORO.

- A 411 | 1489. *Portrait d'une femme jeune, inconnue.*
A 413 | 1491. *Portrait de femme jeune, inconnue.*
A 414 | 1492. *Portrait de femme jeune, inconnue.*
A 409 | 1494. *Portrait de Philippe II, jeune.*

PIETER NEEFS.

- A 392 | 1499. *Vue intérieure d'une caste église gothique en Flandre.*
A 391 | 1505. *Vue intérieure d'une église à cinq nefs d'Anvers.*

JOACHIM PATINIR.

- A 430 | 1519. *Repos de la Sainte Famille dans sa fuite en Egypte.*
A 431 | 1523. *Les tentations de Saint Antoine abbé.*

CORNELIS POULENBURG.

- A 461 | 1531. *Diane se baignant avec ses nymphes.*

FRANZ POURBUS.

- A 405 | 1533. *Portrait de femme inconnue.*
A 407 | 1534. *Portrait de Marie de Médicis, femme de Henri IV, roi de France.*
A 406 | 1535. *Portrait de la reine Anne, femme de Louis XIII de France, infante d'Espagne.*
A 408 | 1536. *Portrait de Ferdinand II, empereur d'Allemagne, à l'âge de 42 ans.*

ERASMUS QUELLYN.

- A 345 | 1538. *Europe enlevée par Jupiter transformé en taureau.*

REMBRANDT VAN RYN.

- A 156 | 1544. *La reine Artémise recevant la coupe qui contient les cendres de son mari Mausolée.*

THEODOR ROMBOUTS.

- A 420 | 1547. *Le charlatan arracheur de dents.*
A 419 | 1548. *Les joueurs de cartes.*

— 77 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

P. P. RUBENS.

- A 173 1558. *Le serpent d'airain*.
 A 331 1560. *Sainte Famille*.
 A 324 1561. *Sainte Famille dans un jardin*.
 A 335 1563. *Le Christ mort dans les bras de sa Sainte Mère*.
 A 332 1564. *La Cène du Christ au château d'Emmaüs*.
 A 334 1565. *Saint Georges terrassant le dragon*.
 A 333 1566. *Acte religieux de Rodolphe I^{er}, comte de Haltsbourg, fondateur de l'empire d'Autriche*.
 A 1674 1567. *Saint Pierre apôtre*.
 A 1675 1568. *Saint Jean évangéliste*.
 A 1676 1569. *Saint Jacques le majeur*.
 A 1677 1570. *Saint André*.
 A 1678 1571. *Saint Philippe*.
 A 1679 1573. *Saint Barthélémy*.
 A 1680 1574. *Saint Mathieu*.
 A 1681 1575. *Saint Mathias*.
 A 1682 1576. *Saint Simon*.
 A 1683 1577. *Saint Judas Thaddée*.
 A 1684 1578. *Saint Paul*.
 A 329 1579. *Lapithes et Centaures*.
 A 328 1580. *L'enlèvement de Proserpine*.
 A 327 1581. *Le banquet de Thérèse*.
 A 325 1582. *Achille découvrant par Ulysse*.
 A 154* 1584. *Persée défilant Andromède*.
 A 1685 1585. *Cérès et Pomone*.
 A 318 1586. *Nymphes de Diane surprises par des satyres*.
 A 320 1587. *Nymphes et satyres*.
 A 1686 1588. *Orphée et Eurydice*.
 A 322 1589. *Junon formant la Voie Lactée*.
 A 317 1590. *Le jugement de Paris*.
 A 316 1591. *Les trois Grâces*.
 A 319 1592. *Diane et Calisto*.
 A 1687 1593. *La déesse Cérès et le dieu Pan*.
 A 326 1594. *Mercur et Argos*.
 A 1688 1595. *La Fortune*.
 A 1689 1596. *La déesse Flora*.

— 78 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

P. P. RUBENS.

- A 1690 1598. *Le dieu Mercure*.
 A 1691 1599. *Saturne dévorant un de ses fils*.
 A 340 1600. *Gangymède enlevé par Jupiter transformé en aigle*.
 A 1692 1603. *Archimède en méditation*.
 A 341 1604. *Portrait de l'archiduc Albert, souverain des Pays-Bas*.
 A 342 1605. *Portrait de l'infante Isabelle Clara Eugénie, femme de l'archiduc Albert*.
 A 153 1606. *Portrait de la régente de France Marie de Médicis*.
 A 338 1607. *Portrait à cheval du roi Philippe II*.
 A 337 1608. *Portrait à cheval de l'infant D. Ferdinand d'Autriche, à la bataille de Nordlingen, en 1631*.
 A 339 1609. *Portrait de Thomas Morus, grand chancelier d'Angleterre, décapité par Henri VIII*.
 A 336 1610. *Portrait d'une princesse de la maison royale de France*.
 A 323 1611. *Le jardin d'Amour*.
 A 343 1612. *Danse de paysans, la ronde*.
 A 1693 1613. *Adam et Eve, copie du Titien*.
 A 321 1614. *L'enlèvement d'Europe*.
 A 1691 1616. *Les docteurs de l'Eglise, avec Sainte Claire et Sainte Thomas, ébauche*.
 A 1695 1617. *La prestation de la dime, ébauche*.
 A 1696 1618. *Le triomphe de la Vérité sur l'Erreur, ébauche*.
 A 1697 1619. *Le triomphe de la Foi catholique, ébauche*.
 A 1698 1620. *La loi du Christ triomphant du Paganisme, ébauche*.
 A 1699 1621. *Le triomphe de la Charité, ébauche*.
 A 1700 1622. *Le triomphe de la Sainte Eucharistie, ébauche*.
 A 1701 1623. *Les quatre évangélistes, ébauche*.
 A 330 1624. *Allégorie de l'Eglise militante, copie*.
 A 1702 1630. *Le baptême du Christ (école de Rubens)*.

FRANS SNEYDELS.

- A 387 1676. *Chasse aux sangliers*.
 A 389 1686. *Sanglier forcé par divers chiens*.
 A 388 1689. *Sanglier forcé par des chiens*.
 A 386 1696. *Chasse aux cerfs*.

— 79 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

DAVID TENIERS.

- A 370 1718. *Fête de paysans*.
 A 372 1719. *Fête champêtre*.
 A 371 1720. *Danse de paysans*.
 A 378 1723. *Le tir à l'arbalète*.
 A 369 1730. *Le roi boit*.
 A 374 1733. *La gracieuse réceuse*.
 A 380 1735. *Une opération chirurgicale*.
 Les 6 tableaux suivants, réunis en une seule planche, sous le numéro 1703:
 A 1703 1738. *Le singe peintre*.
 1739. *Le singe sculpteur*.
 1740. *Les singes buveurs et joueurs*.
 1741. *Ecole de singes*.
 1742. *Singes fumeurs et buveurs*.
 1743. *Banquet de singes*.
 A 368 1747. *Galerie de tableaux de l'archiduc Léopold Guillaume à Bruzelles*.
 A 373 1748. *Causerie pastorale*.
 A 379 1752. *Paysage avec des bohémiens*.
 A 375 1754. *Les tentations de Saint Antoine Abbé*.
 A 377 1755. *Même sujet*.
 A 376 1756. *Même sujet*.
 ADRIJN VAN UTRECHT.
 A 1704 1784. *Feston de fruits et feuillages*.
 CORNELIS DE VOS, LE VIEUX.
 A 344 1794. *Vénus sortant de l'écum de la mer*.
 PAUL DE VOS.
 A 383 1802. *Chasse aux cerfs*.
 A 382 1803. *Cerf poursuivi par une meute*.
 A 385 1805. *Taureau forcé par des chiens*.
 A 384 1808. *Le chien lâchant sa proie pour l'ombre*.

— 80 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles allemandes.

ROGER VANDER WEIDEN.

- A 161 1817. *La mise en croix de N. S.*
 A 160* 1818. *La Descente de croix, copie faite par Michel Coxceyen d'après l'original de l'Escorial reproduit sous le numéro A 1536 de notre collection*.
 A 535 2190 et 2192. *Le châtiment du péché originel.—Le Jugement dernier*. Portes de droite et de gauche du triptyque N° 2189.
 A 536 2101 et 2103. *Le dentier de César, peintures en grisaille qui se trouvaient à l'extérieur des deux portes précédentes et qui en ont été détachées par la scie passée dans l'épaisseur du bois*.

PH. WOUWERMANS.

- A 466 1830. *Départ pour la chasse*.
 A 465 1881. *La chasse aux lièvres*.
 A 463 1833. *Halte de chasseurs dans un parc, près d'une fontaine*.
 A 461 1835. *Halte de chasseurs près d'une auberge*.

ECOLE FLAMANDE DU XV^e siècle.

- A 400 1854. *Le mariage de la Vierge*.
 A 401 1854. *Saint Jacques et la Foi, peinture en grisaille qui se trouve derrière le tableau précédent*.
 A 429 1855. *Le mariage de Sainte Catherine d'Alexandrie*.
 A 537 2194. *La Vierge et l'enfant Jésus*.

ECOLE ALLEMANDE DU XV^e siècle.

- A 428 1891. *La Vierge Marie donnant le sein à son dixième Fils*.

ECOLE FLAMANDE DU XVI^e siècle.

- A 404 1865. *La Vierge et l'enfant Jésus*.
 A 427 1866. *La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean*.
 A 452 1876. *Lucrèce se donnant la mort*.
 A 538 2201. *La Vierge et l'enfant Jésus recevant l'hommage du fondateur de la chapelle principale de l'église de Saint François d'Avila*.
 A 665 * *Les rois Mages*.

— 81 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 en-
des | viron; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles françaises.

ECOLE ALLEMANDE DU XVII^e SIÈCLE.

- A 436 | 1886. *Les trois Grâces*, allégorie.
A 437 | 1887. *Les trois âges de la vie humaine*, allégorie.

Ecole française.

ANT. FR. CALLET.

- A 482 | 1975. *Portrait du roi de France Louis XVI.*

CLAUDE GELÉE, ou CLAUDE DE LORRAINE.

- A 478 | 1985. *Paysage avec des ruines de l'ancienne Rome.*—L'enter-
rement de Sainte Sabine; figures peintes par Ph. Lauri.
A 475 | 1986. *Paysage.*—La fille de Pharaon reçoit Moïse sauvé des eaux
du Nil; figures peintes par G. Courtois.
A 477 | 1987. *Paysage avec effet de soleil levant.*—Sainte Apolline
s'embarque pour la Terre Sainte; figures peintes par G.
Courtois.
A 476 | 1988. *Paysage avec effet de soleil couchant.*—Le jeune Tobie
avec l'archange Raphaël; figures peintes par G. Courtois.
A 479 | 1989. *Paysage avec effet d'aurore*; figures peintes par Ph. Lauri.

LOUIS MICHEL VAN LOO.

- A 527 | 2018. *La famille de Philippe V.*

LE NAIN.

- A 395 | 2026. *La bénédiction épiscopale.*

NICOLAS POUSSIN.

- A 470 | 2041. *David, vainqueur de Goliath, est couronné par la Vic-
toire.*
A 469 | 2043. *Le Parnasse.*
A 467 | 2051. *La chasse de Méléagre.*

6

— 82 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Ecoles françaises.

HYACINTHE RIGAUT.

- A 481 | 2072. *Portrait du roi Louis XIV*, en costume de campagne.

CLAUDE JOSEPH VERNET.

- A 480 | 2080. *Marine.*

ANTOINE WATTEAU.

- A 473 | 2083. *Les fiançailles et un bal champêtre.*
A 474 | 2084. *Vue prise dans les jardins de Saint Cloud.*

AUTEUR INCONNU DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

- A 408 | 2086. *Bacchanale*; peinture exécutée sur un couvercle de clavier.

MUSÉE DU PRADO.

Peintres contemporains.

F. AMÉRIGO.

- A 1414 | T. 405. *Un centroni au Colysée de Rome.*

ALF. ANDRADE, peintre portugais.

- A 827 | T. 388. *Castel Fusano*, paysage des environs de Rome.

VALERIO BECQUER.

- A 953 | T. 376. *Paysans des environs d'Avila à la fontaine.*
A 954 | T. 183. *Danse de paysans de la province d'Avila.*

J. BENLLIURE.

- A 1415 | T. 404. *Halte de troupes espagnoles.*

F. BUSHELL.

- A 550 | T. 87. *Le Postiguet à Alicante*, paysage.

E. CANO.

- A 943 | T. 23. *Christophe Colomb au couvent de la Rabida.*
A 944 | T. 53. *Enterrement du comte de Don Alvaro de Luna.*

— 83 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Peintres contemporains.

J. CASADO DEL ALISAL.

- A 959 | T. 346. *Le Grand Capitaine Gonzalve de Cordoue rencontrant
le cadavre du duc de Nemours, sur le champ de
bataille de Cérignole.*
A 960 | T. 346. *Les derniers instants de Ferdinand IV, assigné au
tribunal de Dieu par ses victimes.*

M. CASTELLANO.

- A 890 | T. 386. *La mort du comte de Villamediana.*
A 945 | T. 24. *Cour de la place de taureaux avant le combat.*

F. DOMINGO Y MARQUES.

- A 948 | T. 201. *Un duel.*

M. DOMINGUEZ Y SANCHEZ.

- A 833* | *La mort de Sénèque.*

A. M. ESQUIVEL.

- A 556 | T. 241. *Une réunion d'hommes de lettres, portraits contempo-
rains.*

B. FERRANDIZ.

- A 951 | T. 220. *Le charlatan.*

M. FERRAN.

- A 564 | T. 95. *Philippe III de France bénissant ses enfants avant
de mourir.*

A. FERRANT Y FISCHERMANS.

- A 1744 | *L'enterrement de Saint Sébastien.*

J. GARCIA MARTINEZ.

- A 579 | T. 29. *Les amants de Teruel.*

F. GIMENEZ FERNANDEZ.

- A 650 | T. 94. *Nature morte.*

— 84 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Tableaux du Musée.—Peintres contemporains.

J. GIMENEZ FERNANDEZ.

- A 1419 | T. 426. *Las huertas de Luche*, paysage des environs de Madrid.

P. GONZALVO PEREZ.

- A 576 | T. 104. *Chapelle et tombeaux du connétable Don Alvaro de
Luna et de sa femme dans la cathédrale de Tolède.*
A 850 | T. 393. *Maison de l'infante à Saragosse.*—Le départ pour le
combat.
A 961 | T. 217. *Vue intérieure de la Lonja, ou Bourse de Valence.*

C. HAES.

- A 579 | T. 100. *Le Pualar*, paysage du Lozoya.
A 950 | T. 66. *Paysage des environs de Torremolinos, sur les côtes
de la Méditerranée.*

J. M. HERRER.

- A 955 | T. 98. *Charles-Quint recevant à Saint-Yust la visite de Saint
François.*

M. JADRAQUE SANCHEZ.

- A 1459 | T. 424. *Une lecture intéressante.*

F. JOVER.

- A 591 | T. 108. *La mort de Philippe II.*
A 856 | T. 389. *La Conquête d'Oran.*

M. A. LUPÍ, peintre portugais.

- A 858 | T. 387. *La famille.*

L. DE MADRAZO.

- A 808 | T. 1230. *L'enterrement de Sainte Cécile.*

V. MANZANO.

- A 957* | T. 43. *Les derniers moments de Cervantès.*

— 85 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Peintres contemporains.**

S. MARTINEZ CUBELLS.

A 1755 | *L'éducation du prince Don Juan.*

G. MAURETA.

A 601 | T. 88. *Les adieux.*A 947 | T. 144. *Le Tasse se retire au couvent de Saint Onophré sur le Janicule.*

ENRIQUE MÉLIDA.

A 1422 | *Le trouble-fête.*

B. MERCADÉ.

A 603 | T. 93. *Les derniers instants de F. Charles Clinique.*

R. MONLEON.

A 1304 | T. 403. *Un naufrage sur la côte des Asturies.*

A. MUÑOZ Y DEGRAIN.

A 867 | T. 390. *La prière.*

R. NAVARRETE.

A 982 | T. 235. *Les Capucins chantant les cyprès dans leur couvent de la Piazza Barberina à Rome.*A 1162 | T. 392. *Le doge Roseari destitué.*

F. ORTEGO.

A 604* | T. 150. *La mort de Christophe Colomb.*

T. PADRÓ Y PEDRET.

A 605* | T. 89. *Une station de chemin de fer avant le départ d'un train.*

F. J. PARCERISA.

A 610 | T. 72. *Vue extérieure de la cathédrale de Burgos.*

— 86 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Peintres contemporains.**

J. L. PELLICER.

A 878 | T. 383. *La Route de nuit.*

CASTO PLASENCIA.

A 1763 | *Origine de la République romaine.*

FR. PRADILLA.

A 1783 | *Jeanne la folle, (prix d'honneur à l'Exposition de 1878).*

D. PUEBLA.

A 614 | T. 105. *Premier débarquement de Christophe Colomb en Amérique.*A 886 | T. 394. *Les filles du Cid.*

R. ROMEA.

A 619 | T. 86. *Paysage des environs de Villalba.*

SAINZ Y SAIZ.

A 1457 | T. 406. *Le repos dans l'atelier du peintre.—A quoi pensera-t-il?*

E. SALA Y FRANCÉS.

A 899 | T. 395. *L'arrestation du prince de Viana.*

F. SANS.

A 625 | *Épisode de la bataille de Trafalgar.*A 1797 | 451. *Portrait de S. M. le roi Alphonse XII.*

ED. SOLER Y LLOPIS.

A 1286 | T. 415. *Saint Etienne Pape, après son martyre dans les Catacombes.*

I. SUAREZ LLANOS.

A 636 | T. 106. *Sœur Marcelle de Saint Felix voyant passer l'enterrement de Lope de Vega, son père.*

— 87 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Tableaux du Musée.—Peintres contemporains.**

R. TUSQUETS.

A 964 | T. 205. *Un mendiant.*

D. VALDIVIESO.

A 639 | T. 250. *La première Communion.*A 906* | T. 397. *Philippe II assistant à un auto-da-fé.*

A. VERA.

A 643 | T. 109. *L'enterrement de Saint Laurent dans les catacombes de Rome.*

ZAMACOIS.

A 952 | T. 161. *Les moines quêteurs.*

MUSÉE DE SCULPTURES DU PRADO.

Première salle.A 1601 | 226. *Aigle procenant d'un monument élevé à la gloire de l'empereur Claude.*A 1602 | 345. *Alexandre le Grand, buste en marbre de Carrare.*A 1603 | 509. *L'impératrice Isabelle Augusta, femme de Charles Quint, statue en bronze.*A 1604 | *Buste de Philippe II, en albâtre.*A 1605 | 518. *Groupe en bronze, représentant l'empereur Charles Quint triomphant de la Fureur par la Vertu, signé Leo P. Pomp. F. Aret. en 1564.*A 1605bis | 518. *Le dit groupe représentant l'empereur dépouillé de son armure; ce qui permet d'admirer le fini merveilleux de cette œuvre.*A 1605ter | 518. *Le même groupe représentant l'empereur dépouillé de son armure et vu par derrière; ce qui permet, comme dans l'autre planche, de juger du travail consciencieux de l'artiste.*

— 88 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Musée de Sculptures du Prado.**A 1606 | 989. *Buste de l'empereur Charles Quint, en marbre de Carrare, œuvre de Pomp. Léoni; ce buste provient du palais du Buen Retiro.*A 1607 | 981. *Statue en bronze du roi Philippe II; cette œuvre porte l'inscription et la signature suivantes: PHILIPPUS ANGLIA REX CAROLI V. F. LEO. P. POMPE. F. ARET. F. ANNO 1564; cette statue provient du Casino.*A 1608 | 172. *Buste en bronze de l'empereur Charles Quint; il porte l'inscription suivante: IMP. C.ES. CAROLUS V AVG. LEO. P. POMPE. F. ARET. F.*A 1609 | 983. *Statue de la reine Marie d'Autriche, bronze signé LEO P. POMPE. F. ARET. F. ANNO 1564.*A 1610 | 239. *Fragment d'une Vénus, marbre grec.*A 1611 | 530. *Mercur, marbre grec.*A 1611bis | 530. *La dite statue, sous un autre point de vue.*A 1612 | 477. *La princesse Marguerite, sœur de Charles Quint, buste en marbre de Carrare.*A 1613 | 433. *La reine Éléonore d'Autriche, sœur de Charles Quint, d'abord reine de Portugal, puis reine de France par son mariage avec François I^{er}; buste en marbre de Carrare.*

A 1614 | Cette planche réunit les œuvres suivantes:

77. *Tête en marbre de Carrare.*247. *Tête de Valérie Messaline, marbre de Carrare.*79. *Jupiter, statue en marbre grec.*73. *Buste en marbre de Carrare.*371. *Tête d'Homère, en marbre de Carrare.*

A 1615 | Cette planche réunit les œuvres suivantes:

477. *Buste en marbre de Carrare de la princesse Marguerite, sœur de Charles Quint.*248. *Tête de César Auguste, en marbre de Carrare.*464. *Statue en marbre de Carrare de l'empereur Charles Quint.*

— 89 —

Números
des
planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de Sculptures du Prado.

60. *Tête de grandeur naturelle, en marbre de Carrare.*
433. *La reine Éléonore d'Autriche, sœur de Charles Quint, buste en marbre de Carrare.*

A 1616

- Cette planche réunit les sculptures suivantes:*
386. *L'empereur Caracalla, buste en marbre de Carrare.*
268. *Julia Manca, mère d'Alexandre Sévère, tête en marbre de Carrare.*
300. *Antonin Diaduménienus, tête en marbre de Carrare.*
443. *L'impératrice Isabelle, femme de Charles Quint, statue en marbre de Carrare.*
36. *Buste de Socrate, marbre de Carrare.*
68. *Buste d'enfant, en marbre de Carrare.*
273. *Bias le sage, tête en marbre antique de Carrare.*

A 1617

- Cette planche réunit les œuvres suivantes:*
54. *Aristote, buste en marbre de Carrare.*
53. *Jupiter, buste en marbre de Carrare.*
52. *L'empereur Auguste, statue en bronze doré et albâtre oriental.*
51. *Lucius Verus, jeune, buste en marbre de Carrare.*
50. *Hercule, tête en marbre de Carrare.*

A 1618

- Cette planche réunit les sculptures suivantes:*
45. *Tête en marbre grec.*
44. *Lucius Verus, buste en marbre de Carrare.*
43. *L'empereur Tibère, statue en bronze doré et albâtre oriental.*
42. *Buste de l'empereur Vitellius, en marbre de Carrare.*
41. *Tête en marbre de Carrare.*

A 1619

- Cette planche réunit les sculptures suivantes:*
264. *Faustina, femme de Marc Aurèle, buste en marbre de Carrare.*
35. *Lucius Verus, buste en marbre de Carrare.*

— 91 —

Números
des
planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de Sculptures du Prado.

- A 1629 394. *Vénus, statue en marbre de Carrare.*
A 1708 275. *Un faune, statue en marbre de Carrare.*
A 1630 528. *Castor et Pollux, groupe en marbre de Carrare.*
A 1709 293. *Vénus, statue grecque en marbre.*
A 1631 522. *Groupe en marbre de Carrare, œuvre de Alcaez, représentant un jeune guerrier protégeant son père; épisode du Siège de Saragosse.*
A 1632 302. *L'enlèvement de Ganymède, marbre grec.*
A 1633 387. *Mélèagre, statue en marbre de Carrare.*
A 1710 535. *Adonis, statue en marbre de Carrare.*
A 1711 520. *Morphée, statue grecque en marbre.*

Deuxième salle.

- A 1634 506. *Vénus et Cupidon, groupe en marbre de Carrare, œuvre de D. José Gindá.*
A 1635 » *Minerve, statue étrusque en marbre.*

A 1636

- Cette planche réunit les œuvres suivantes:*
308. *Jeune guerrier grec, buste en marbre de Carrare.*
306. *Troyenne soutenant un vase ou candélabre, marbre de Carrare.*
480. *Statue de la Muse Thalie, marbre de Carrare.*
481. *Tête en marbre de Carrare.*
309. *Cicéron, tête en marbre de Carrare.*

A 1712

480. *Statue de la Muse Thalie, marbre de Carrare.*

A 1637

- Cette planche réunit les œuvres suivantes:*
258. *Jules César, tête en marbre de Carrare.*
470. *César Auguste, tête en marbre de Carrare.*
469. *Périclès, buste, marbre grec.*
472. *La muse Calliope, statue en marbre de Carrare.*

— 90 —

Números
des
planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de Sculptures du Prado.

778. *Cérès, statue en marbre grec.*
62. *Tête en marbre de Carrare.*
32. *Buste de Julie, fille de Titus, marbre de Carrare.*

A 1706

778. *Cérès, statue en marbre grec.*

A 1620

- Cette planche réunit les œuvres suivantes:*
394. *Néron enfant, buste en marbre de Carrare.*
27. *Buste en marbre de Carrare.*
25. *La déesse Isis, statue en marbre grec.*
988. *Statue mutilée en marbre de Carrare.*
26. *Buste en marbre.*

A 1621

- Cette planche réunit les œuvres suivantes:*
398. *Une matrone romaine, buste en marbre de Carrare.*
18. *Faustina, femme d'Antonin le pieux, buste sans base.*
17. *Léda, statue en marbre de Carrare.*
16. *Buste de l'empereur Titus, marbre de Carrare.*
19. *Buste de l'empereur Auguste, marbre de Carrare.*

A 1622

- » *Le dieu Pan faisant danser des enfants, bas-relief en ivoire.*

Salle ovale.

- A 1624 524. *Faune emportant un chevreau, statue grecque en marbre.*
A 1625 324. *Mnémonosyne, mère des Muses, statue grecque en marbre.*
A 1626 61. *Jeune orateur de l'école de Platon, statue grecque en marbre.*
A 1627 266. *La Paix, statue grecque en marbre.*
A 1628 34. *Bacchus, statue grecque en marbre.*
A 1707 996. *Mercure endormant Argos aux doux sons de sa flûte, statue en marbre.*

— 92 —

Números
des
planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée de Sculptures du Prado.

471. *Tête en marbre de Carrare.*
393. *Un philosophe ancien, buste en marbre de Carrare.*

A 1713

172. *La muse Calliope, statue en marbre de Carrare.*

A 1638

- Cette planche réunit les morceaux suivants:*
466. *Hercule, tête en marbre de Carrare.*
987. *Statuette sans bras, en marbre de Carrare.*
465. *Tête de grandeur colossale de Minerve, en marbre de Carrare.*
70. *Statue de Flora, en marbre de Carrare.*
475. *Buste en marbre de Carrare.*
718. *Bacchus, statuette en marbre de Carrare.*
462. *Euripide, buste en marbre de Carrare.*

A 1714

155. *Deux têtes de femmes unies par la partie postérieure, en marbre de Carrare.*

A 1639

- Cette planche réunit les sculptures suivantes:*
459. *Thalès et Bias; deux têtes unies par la partie postérieure, en marbre de Carrare.*
458. *Un faune, buste en marbre de Carrare.*
457. *Statue de grandeur demi-colossale d'un empereur romain, en marbre de Carrare.*
456. *Buste d'Amazone en marbre de Carrare.*
455. *Deux têtes de femmes unies par la partie postérieure, en marbre de Carrare.*

A 1640

- Cette planche réunit les objets suivants:*
452. *Un philosophe ancien, tête en marbre de Carrare.*
451. *Vitellius, tête estassée, en marbre de Carrare.*
450. *Statue d'un empereur romain, en marbre de Carrare.*
449. *Buste en marbre de Carrare.*
448. *Buste d'Hippocrate, en marbre de Carrare.*

— 93 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Musée de Sculptures du Prado.

- A 1641 Cette planche comprend les sculptures suivantes:
445. *Bacchus, tête de grandeur demi-colossale.*
444. *Tête en marbre de Carrare.*
494. *Corps d'une Vénus en marbre grec.*
442. *Néron, buste en marbre de Carrare, éléments en marbre italien de couleur.*
441. *Zénon, philosophe grec, tête en marbre de Carrare.*

- A 1642 Cette planche réunit les sculptures suivantes:
438. *Hercule, tête demi-colossale, marbre de Carrare.*
437. *Valerius Publicola, tête en marbre de Carrare.*
473. *Tête de bouc, marbre grec.*
436. *La Muse Uranie, statue en marbre de Carrare.*
474. *Tête de Vénus en marbre de Carrare.*
413. *Tête en marbre de Carrare.*
434. *Platon, tête en marbre de Carrare.*

- A 1715 436. *La Muse Uranie, statue en marbre de Carrare.*

- A 1643 Cette planche réunit les sculptures suivantes:
496. *L'empereur Commode, buste en marbre de Carrare.*
410. *Phérécylès, maître de Pythagore, tête en marbre de Carrare.*
420. *Restes d'une statue de la Muse Terpsichore, en marbre de Carrare.*
428. *Marc Aurèle, tête en marbre de Carrare.*
406. *Démosthène, tête en marbre de Carrare.*

- A 1716 429. *La Muse Terpsichore, restes d'une statue en marbre de Carrare.*

- A 1644 427. *Bas-relief en marbre de Carrare représentant l'empereur Charles-Quint, œuvre de Pomp. Léoni.*

— 95 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.

- par une figure. Agate orientale; montures d'or émaillé; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0^m 293 jusqu'au couronnement.
1. Coupe ovale, avec pieds de dauphins en or, entourés de lauriers. Jaspe sanguin ou hélioïrope. Montures d'or ciselé, guilloché et piqué; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0^m 224.

- B 738 Cette planche réunit les objets suivants:
19. Vase à parfums, avec pied et couvercle. Agate. Montures d'argent doré et émaillé; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur 0^m 15 jusqu'au sommet.
7. Tasse ovale, à nervures ondulées, avec pied et base. Prase. Montures d'or émaillé; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0^m 136.
22. Vase ovoïde à parfums, entouré de médaillons en camées, avec pied et sommet. Agate orientale. Montures d'argent duré et or avec émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur 0^m 22 jusqu'au sommet.

- B 739 Planche réunissant les objets suivants:
59. Urne, garnie au centre de camées, avec couvercle et pied. Agate orientale et calcédoine mousseuse. Montures d'argent et or avec émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur jusqu'au sommet 0^m 251.
8. Coupe avec pied orné de festons. Agate calcédoine à teintes variées. Montures d'or et émaux; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0^m 21.
20. Urne avec son couvercle. Agate orientale. Montures d'argent et or avec émaux et camées; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur 0^m 26.

- B 740 Cette planche reproduit les objets suivants:
12. Coffret, en fer, à base octogonale et couvercle à pans, tout couvert d'arabesques avec camées, pierres en-

— 91 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Musée de Sculptures du Prado.

- A 1645 420. *Bas-relief en marbre de Carrare, représentant l'impératrice Isabelle, femme de Charles Quint, œuvre de Pomp. Léoni.*

- 340 Vue intérieure de la deuxième Salle du Musée de Sculptures.

ŒUVRES MODERNES.

- A 1445 *La Foi, l'Espérance et la Charité, groupe en marbre, œuvre de D. F. Moratilla.*
A 1440 *Le Christ mort, statue couchée en marbre, œuvre de D. Ag. Valmitjana.*
A1140bis *Le buste seul de la dite statue.*
A 1731 *Le Dante, statue de D. G.° Suñol (Salle des dessins).*
A1731bis *La dite statue, de profil.*

GEMMES ET JOYAUX DU MUSÉE DU PRADO.

I. Pierres dures.

- B 735 1. Coupe ovale, avec anses et pied formés par des dragons chimériques. Lapis oriental; montures d'or émaillé et mat, avec reliefs et sculptures; X^{VI}^e siècle, règne de Henri III, hauteur avec les anses 0^m 230.

- B 737 Cette planche contient les objets suivants:
25. Coupe lobulée avec anses en massarons, pied et base; montures d'or ciselé; X^{VI}^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0^m 202.
31. Vase, en forme de coupe, avec couvercle et pied formé

— 96 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.

- enchâssées et gravées. Montures d'or et émaux; X^{VI}^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur 0^m 128.
10. Coffret, en bois d'ivoire, à base rectangulaire et couvercle à pans, tout couvert de camées et pierres précieuses, enchâssées sur velours noir; X^{VI}^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur 0^m 125.

- B 741 Cette planche contient les objets suivants:
15. Vase, en forme de coupe, entouré de médaillons avec couvercle et pied. Montures d'or, émaux et figures; seconde moitié du X^{VII}^e siècle, règne de Louis XIV, hauteur jusqu'au sommet 0^m 370.
17. Vase, en forme de coupe, avec anse, couvercle et pied. Agate calcédoine. Montures d'or avec émaux; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur jusqu'au sommet 0^m 302.
14. Vase, en forme de coupe, entouré de médaillons avec couvercle et pied. Agate calcédoine. Montures d'or, émaux et figures; seconde moitié du X^{VII}^e siècle, règne de Louis XIV, hauteur avec le couvercle jusqu'au sommet 0^m 390.

- B 742 Cette planche contient les objets suivants:
17. Même vase que celui qui figure sous ce numéro dans la planche précédente.
14. Même vase que celui qui figure sous ce numéro dans la planche précédente.

- B 743 Cette planche reproduit les objets suivants:
41. Vase, en forme de coupe, avec couvercle cassé et pied à balustre. Agate orientale. Montures d'or émaillé; X^{VI}^e siècle, règne de Henri III, hauteur avec couvercle 0^m 158.
24. Vase en forme de coupe. Agate. Montures d'argent et or avec émaux et camées; X^{VI}^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur avec couvercle 0^m 272.

— 97 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

- B 744 *Planche qui reproduit les objets suivants:*
 41. Même case que celui décrit sous ce numéro dans la planche 743.
 47. Urne, avec une large bande de médaillons en camées, avec couvercle et pied. Agate orientale. Montures d'argent doré, piqué et ciselé avec appliques en or et émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur en l'état actuel 0 m 210.
 24. Même case que celui décrit sous ce numéro dans la planche 743.

- B 745 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 6. Coupe, Agate. Montures d'or émaux et spinelles; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0 m 252 avec sommet.
 47. Même case que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 744.

- B 746 *Cette planche réunit les objets suivants:*
 21. Vase en forme de barque, avec anse en forme de dragon, bec et pied. Jaspe oriental foncé. Montures d'or et émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0 m 153.
 55. Vase ovale, en forme de coupe, avec anses en mascaron, couvercle et pied. Agate. Montures d'or et émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur totale 0 m 063.
 6. Coupe, Agate. Montures d'or, émaux et spinelles; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0 m 252.
 36. Vase, en forme de barque, avec anse en figure de femme chimérique à la poupe, bec en mascaron et pied. Agate. Montures d'or et émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0 m 20.

- B 747 *Cette planche réunit les objets suivants:*
 36. Même case que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 746.

7

— 99 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

77. Même case que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 749.

- B 751 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 39. Tasse ovale, avec anses rapportées. Agate, jaspe. Montures d'argent doré; X^{VI}^e siècle, règne de Henri III, hauteur avec les anses 0 m 089.
 37. Grande tasse, en forme de barque, mascaron d'aigle à la poupe, pied et base. Nero antico et jaspe sanguin. Montures d'argent, or et pierreries; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur totale 0 m 325.
 45. Tasse ovale, avec anses en or ciselé et soucoupe. Agate cornaline. Montures d'argent doré et filigranes; X^{VI}^e siècle; règne de Henri III, hauteur avec anses 0 m 070.

- B 752 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 56. Coupe simple. Jaspe sanguin transparent. Montures d'argent doré et or émaillé; X^{VI}^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0 m 111.
 40. Tasse, sans anses, avec couvercle et pied ornés de camées. Jaspe oriental et agate. Montures d'argent doré et or émaillé; X^{VI}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur avec le bouton du couvercle 0 m 130.
 42. Petit vase, en forme de coupe sphérique, avec couvercle sans bouton, et pied. Agate cornaline et albâtre. Montures d'or avec émail blanc et noir; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur actuelle 0 m 125.

- B 753 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 44. Tasse lobulée, avec anses et couvercle. Jaspe transparent bléâtre. Montures d'or et émail; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur totale 0 m 132.
 79. Coupe ovale, avec pied onicé. Jaspe sanguin transparent et serpentino commune. Montures d'or et émail; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur 0 m 120.

— 98 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

55. Même case que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 746.
 21. Même case que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 746.

- B 747bis » Même planche que la précédente.

- B 748 *Cette planche réunit les objets suivants:*
 79. Coupe unie, avec pied à balustrade. Monture d'or, simple; X^{VI}^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur 0 m 114.
 38. Coupe ovale, avec anses en mascarons, couvercle et pied. Sanguine. Montures d'or et émaux; commencement du X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur actuelle 0 m 303.
 29. Vase long et étroit avec pied et base. Prase avec pyrite de fer. Montures d'or et émail; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0 m 10.

- B 749 *Cette planche réunit les objets suivants:*
 34. Vase en forme de coquille, avec tête d'oiseau, pied et base. Sanguine. Montures d'or et émail; X^{VI}^e siècle; règne de Charles IX, hauteur 0 m 143.
 67. Vase, en forme de coupe, avec couvercle orné de figures, et pied à balustrade en pierre blanche vernie; le corps et le pied en jaspe. Montures d'or et émail; X^{VI}^e siècle, règne de Charles IX, hauteur totale 0 m 295.
 77. Vase, en forme de barque, avec une chimère en forme de dragon à la poupe, bec et pied. Agate sardoine. Montures d'or avec émaux et pierreries; un amour est à cheval sur la chimère; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0 m 170.

- B 750 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 67. Même case que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 749.

— 100 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

58. Terrine à anses réservées dans la masse, et pied. Jaspe sanguin transparent. Montures d'or et émail; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0 m 06.
 48. Vase lobulé, en forme de coupe, avec couvercle et pied cannelé. Agate; X^{VII}^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0 m 110.

- B 754 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 69. Salière montée sur une sirène d'or. Onyx oriental. Montures d'or émaillé et pierreries; X^{VI}^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur 0 m 172.
 76. Vase ovale, dont le corps, le couvercle et le pied sont bordés de camées. Jaspe fleuri agatisé. Montures d'argent avec émaux; X^{VI}^e siècle, règne de Henri II, hauteur avec couvercle, 0 m 165.
 46. Tasse cannelée, avec pied en balustrade et base. Lapis. Montures d'or et émail; X^{VI}^e siècle, règne de François II, hauteur 0 m 12.

- B 755 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 69. Même salière que celle reproduite sous ce numéro, dans la planche 754.
 76. Même vase que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 754.

- B 756 *Cette planche reproduit les objets suivants:*
 52. Jarre, avec couvercle fixé à son ouverture surmonté d'une tête. Agate sardoine. Montures d'or; X^{VI}^e siècle, règne de Henri III, hauteur totale 0 m 227.
 53. Grand vase, en forme de coquille à godrons, surmonté d'une sculpture représentant Neptune monté sur un dauphin et un colimaçon, pied orné avec profusion. Jaspe fleuri. Montures d'or, émail et pierres précieuses; règne de Louis XIII, hauteur totale 0 m 271.
 65. Coupe avec pied en balustrade. Sanguine. Montures d'or

— 101 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

et argent avec pierreries; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0^m 110.

B 757 Cette planche reproduit les objets suivants:

54. Vase, en forme de coupe presque sphérique, surmonté d'une tête de ture. Agate calcédoine. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0^m 182.
63. Vase en forme de coupe, avec pied à balustre et couvercle sans bouton. Topaze occidentale. Montures d'or et émail; XVII^e siècle, hauteur en l'état 0^m 188.
66. Tasse moresque. Agate. Montures d'or et pierreries formant des enlacements; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0^m 060.
60. Flacon à essence de roses, avec arabesques, garni de filigranes et de pierreries; XVI^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur 0^m 175.
64. Tasse sans anses. Sanguine. Ornaments gravés avec des pierres enchâssées formant des fleurons; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0^m 07.
38. Tasse moresque, avec des fleurons et des grenats enchâssés; XVI^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur 0^m 08.
79. Coupe ovale avec pied ovoïde. Jaspe sanguin transparent et serpentine commune. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Charles IX, hauteur 0^m 12.

B 758 Cette planche reproduit les objets suivants:

70. Vase en forme de coupe, avec anse de chimère et bec d'aigle, et pied à balustre. Agate sardoine. Montures d'or avec émaux et pierreries; XVI^e siècle, règne de François II, hauteur avec l'anse 0^m 253.
19. Vase à parfums, avec pied et couvercle. Agate. Montures d'argent doré avec émaux et camées; XVII^e siècle, règne de Henri IV, style italien.

— 103 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

B 762 Cette planche réunit les objets suivants:

34. Vase en forme de coquille, avec tête d'oiseau, pied et base. Sanguine. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Charles IX, hauteur 0^m 113.
85. Aiguière avec anse en console et mascaron. Jaspe sanguin transparent. Montures en bronze doré au feu, avec appliques en or émaillé et perles; XVI^e siècle, règnes de Charles IX ou Henri III (Aiguière semblable au N.° 85 de la planche 765); hauteur avec l'anse 0^m 18. — Voir son plateau, planche 763.
46. Tasse cannelée avec pied à balustre et base. Lapis. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de François II, hauteur 0^m 120.

B 763 Cette planche reproduit le plateau suivant:

85. Plateau de l'aiguière N.° 85 de la planche 762, avec ornements appliqués, divisé en compartiments réguliers. Jaspe sanguin transparent. Montures en bronze doré au feu, avec appliques d'or émaillé et perles; XVI^e siècle, règnes de Charles IX ou Henri III, diam. maximum 0^m 43.

B 764 Cette planche réunit les objets suivants:

16. Tasse, avec pied sculpté, représentant une nymphe. Platine. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de François I^{er}.
43. Salière avec pied et base surbaissée. Jaspe fleuri violacé. Montures d'or émaillé, XVI^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0^m 106.

B 765 Cette planche reproduit les objets suivants:

86. Aiguière avec anse en console et mascaron. Jaspe sanguin transparent. Montures en bronze doré au feu, avec appliques d'or émaillé et perles; XVI^e siècle,

— 102 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

80. Vase, en forme de coupe, avec anse de chimère et bec d'aigle, et pied à balustre. Agate sardoine. Montures d'or et argent, avec enchâssures de pierres précieuses et émaux; XVI^e siècle, règne de François II, hauteur avec l'anse 0^m 275.

B 759 Cette planche réunit les objets suivants:

70. Même vase que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 758.
80. Même vase que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 758.

B 760 Cette planche reproduit le vase suivant:

19. Même vase que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 758.

B 761 Cette planche réunit les objets suivants:

78. Tasse avec couvercle et pied lobulés et godronnés. Jaspe transparent agatisé. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Charles IX, hauteur totale 0^m 172.
75. Grande coupe lobulée à godrons, avec couvercle et pied. Jaspe sanguin. Montures d'or émaillé et pierreries; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur totale 0^m 197.
74. Petite urne, avec anses en mascarons, couvercle et pied. Agate. Montures d'or et argent avec émaux et pierreries; XVI^e siècle, règne de Charles IX, hauteur avec couvercle 0^m 112; elle fut donnée par Madame la Dauphine.
82. Vase ondulé à godrons, avec pied et base. Agate jaunâtre, avec veines de cornaline orientale. Montures d'or émaillé; XVI^e siècle, commencement du règne de Henri IV, hauteur 0^m 137.

— 104 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

règne de Charles IX ou Henri III. (Aiguière semblable à celle qui porte le N.° 85 de la planche 762), hauteur avec l'anse 0^m 172. — Voir son plateau planche 766.

16. Même tasse que celle reproduite sous ce numéro dans la planche 764.
43. Même salière que celle reproduite sous ce numéro dans la planche 764.

B 766 Cette planche reproduit le plateau suivant.

86. Plateau de l'aiguière N.° 86 de la planche 765, divisé en compartiments réguliers avec ornements appliqués. Jaspe sanguin transparent. Montures en bronze doré au feu, avec appliques d'or émaillé et perles; XVI^e siècle, règnes de Charles IX ou Henri III, diam. maximum 0^m 425.

B 767 Cette planche réunit les objets suivants:

73. Petite urne avec couronnement et pied. Montures d'or formant des ramages; XVI^e siècle, règne de Charles IX, hauteur totale 0^m 125.
137. Vase, en forme d'urne, avec anses formées par des serpents, couvercle et pied. Cristal de roche connu sous le nom de topaze enfumée. Montures d'or avec émaux et pierreries; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0^m 275.
68. Urne ouragée, à facettes concaves et anses réservées dans la matière, en consoles d'or appliquées, avec couvercle et pied. Jaspe sanguin. Montures d'or, émaux et pierres précieuses; XVI^e siècle, règne de Charles IX ou Henri III, hauteur totale 0^m 162.

B 768 Cette planche réunit les deux objets suivants:

18. Vase, en forme de sabot, portant à l'intérieur comme l'empreinte d'un pied, avec anse et support taillé dans la matière, avec pied et base. Jade couleur vert poi-

— 105 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

- reau. Montures en argent doré et ciselé; pied formé par quatre dauphins appuyés sur des consoles et orné de festons.
35. Vase en forme de casque avec anse, pied et base. Agate jaune avec veines de cornaline orientale. Montures en or avec émail noir, blanc et bleu.

- B 789 Cette planche reproduit les deux vases qui suivent:
11. Vase de forme irrégulière, avec anse taillée en relief dans la matière, formant des branches garnies de feuilles. Jade oriental ou néphrite. Pied à trois branches en argent doré et ciselé, orné de feuilles et boutons, de festons et mascarons; base festonnée et ciselée.
3. Vase de forme ovale avec pied, base et couvercle à bouton, en forme de feuillage. Jade oriental ou néphrite. Montures en argent doré, ciselé et godronné; pied formé de quatre consoles avec feuillages.

- B 790 Cette planche reproduit l'objet suivant:
26. Cassolette, avec mascarons en relief, trépied et couvercle percé à jour et surmonté d'un bouton en argent représentant des flammes. Jade oriental, remarquable par ses dimensions. Montures en argent doré. Pied à trois consoles avec griffes et festons.

- B 791 Cette planche réunit les objets suivants:
11. Deux tasses de forme irrégulière avec festons percés à jour, formant des branches enlaidies et des feuilles. Jade oriental ou néphrite; elles accompagnent la tasse reproduite sous le numéro 11 de la planche 789.
51. Vase avec anse, bec et couvercle surmonté d'un bouton en forme d'oiseau. Jade oriental ou néphrite, avec ornements en relief et gravés dans la matière.

— 107 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Cristal de roche.**

- émail; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0 m. 220.
134. Grande coupe ovoïde, à pied en balustre. Cristal de roche taillé et gravé, formant de grands mascarons avec ramages. Montures d'argent émaillé et peint; XVI^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0 m. 280.
88. Jarre à anse angulaire, bec, couvercle et pied. Cristal de roche gravé. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0 m. 185.

- B 770 Cette planche réunit les deux objets suivants:
89. Vase ovoïde, en forme de barque, avec mascarons en poupe et proue. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, commencement du règne de Henri IV, hauteur 0 m. 174.
122. Vase à parfums, avec anses de mascarons, couvercle à godrons et pied; Cristal de roche taillé et gravé de ramages et génies. Montures d'or; XVI^e siècle, règne de Henri IV, hauteur en l'état 0 m. 215.

- B 771 Cette planche réunit les deux objets suivants:
105. Coupe, en forme d'oiseau, avec couvercle et pied imitant un coq. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'argent doré et or avec émaux; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0 m. 255.
92. Vase, en forme d'oiseau, avec couvercle et pied. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur avec les ailes 0 m. 210.

- B 772 Cette planche réunit les objets suivants:
93. Jarre, en forme de verre à pied, avec anse en volute imitant un poisson. Cristal de roche taillé et profondément gravé, avec enclâssures d'argent doré; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur avec anse 0 m. 265.

— 106 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Pierres dures.**

- B 792 655. Petit temple à huit colonnes en jaspe, d'ordre corinthien, avec roussure, moulures dorées et enclâssures de lapis. Dans la partie supérieure, un médaillon émaillé soutenu par deux anges en bas-relief et bronze doré représentant l'enfant Jésus adoré par des anges; plus bas un oiseau en relief perché sur une branche, avec feuilles et fruits en pierres dures; diverses autres mosaïques et incrustations.

- B 792bis 544. Petit temple formé de huit colonnes en jaspe d'ordre corinthien, avec roussure et moulures dorées, orné de pierres fines. Dans la partie supérieure, un cadre festonné avec des enclâssures de pierres et deux chérubins en bronze doré, entourant un médaillon en émail représentant l'adoration des Rois, surmonté d'une roussure soutenue par deux colonnes en bronze doré, avec diverses pierres fines enclâssées. Dans la partie inférieure, des branches, fruits et fleurs en relief et mosaïques de pierres fines.

II. Cristal de roche.

- B 768 Cette planche réunit les deux objets suivants:
109. Vase cylindrique avec anse, mascarons au bec, couvercle et pied. Cristal de roche taillé et gravé, formant des zones de fleurons. Montures d'argent doré; XVI^e siècle, règne de François I^{er}, hauteur totale 0 m. 290.
87. Grande tasse ovale, en forme de barque, avec une bordure d'amours, base et pied. Cristal de roche gravé. Montures d'or émaillé; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0 m. 206.

- B 769 Cette planche réunit les deux objets suivants:
96. Vase, en forme d'oiseau, avec tête et queue de serpent. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et

— 108 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Cristal de roche.**

132. Coupe, en forme de calice, avec pied bordé de fleurons émaillés. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'argent doré avec appliques d'or et pierreries; XVII^e siècle, règne de Louis XIII, hauteur 0 m. 300.

- B 773 Cette planche reproduit les deux objets suivants:
94. Grande tasse ovale et ondulée, avec anses et pied. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or avec émail; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0 m. 135.
103. Vase, en forme de sucrier, avec anses de chimères, couvercle cassé et pied. Cristal de roche taillé et gravé, figurant des chasses; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur en l'état 0 m. 205.

- B 774 Cette planche réunit les deux objets suivants:
104. Vase, en forme de lampe, à plusieurs mèches, avec couvercle, pied et soucoupe. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Henri IV, hauteur jusqu'au sommet 0 m. 152.
95. Jarre, en forme de coupe, avec anse et pied. L'anse est surmontée d'une tête de femme avec des ailes, celles-ci sont cassées. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'argent doré; XVI^e siècle, règne de Charles IX, hauteur avec anse 0 m. 290.

- B 775 Cette planche réunit les deux objets suivants:
97. Plateau ovale, divisé en compartiments réguliers à rayons. Cristal de roche gravé. Montures d'argent doré; XVI^e siècle, règne de Charles IX ou Henri III, diam. du grand axe 0 m. 245.
128. Plateau octogone, avec des gravures au centre représentant des ramages et des corbeilles. Cristal de roche taillé et gravé. Montures de laiton; XVI^e siècle, règne de Henri IV, longueur maxima 0 m. 255.

— 109 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Cristal de roche.**

- B 776 Cette planche réunit les deux objets suivants:
107. Flacon avec couvercle et pied. Cristal de roche avec gravure de scènes de bocage et festons. Montures d'or avec émaux; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur totale 0m 107.
 106. Amphore avec anses de chimères et pied. Cristal de roche taillé et gravé avec ramages et oiseaux. Montures d'or avec émaux; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur avec anses 0m 40.
- B 777 Cette planche réunit les objets suivants:
123. Amphore, avec anses en console et pied. Cristal de roche taillé et gravé à ramages. Montures d'or, émaux et pierreries; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur avec anses, 0m 270.
 110. Vase, en forme de coupe, ovale et ondulé avec pied en balustre. Cristal de roche taillé et gravé, formant des médaillons avec les figures des saisons. Montures d'or et émaux; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0m 255.
 117. Flacon à anses et anneau. Cristal de roche taillé et profondément gravé. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0m 290.
- B 778 Cette planche réunit les objets suivants:
131. Vase ondulé, en forme de tasse, avec anses et pied. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et émaux; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur 0m 127.
 111. Coupe, soutenue par un dauphin, sur un pied en cristal de roche taillé et gravé; montures d'argent doré et lapis; XVII^e siècle, règne de Henri IV, hauteur jusqu'au sommet 0m 172.

— 110 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Cristal de roche.**

- B 779 Cette planche réunit les objets suivants:
118. Jarre avec triple anse, couvercle et pied, semblable à celle reproduite sous le numéro 112 de cette même planche. Cristal de roche taillé et gravé, avec des scènes de l'histoire sainte. Montures d'or et émaux avec pierreries; XVII^e siècle, règne de Henri IV, hauteur 0m 290.
 113. Amphore avec anses de chimères et pied. Cristal de roche taillé et gravé, figurant un élégant ramage avec fruits. Montures d'or et émail; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur totale 0m 340.
 112. Jarre, avec triple anse, couvercle et pied. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et émaux; XVI^e siècle, règne de Henri IV, hauteur avec l'anse centrale 0m 220.
- B 780 111. Aiguière avec pied et anse de chimères sculptées. Cristal de roche taillé. Montures d'argent doré avec appliques d'or, émail et pierreries; XVII^e siècle, règne de Henri II, hauteur avec l'anse 0m 400.
- B 781 Cette planche réunit les objets suivants:
116. Vase, avec ornements, et anse formée par des génies et des serpents, couvercle et pied. Cristal de roche taillé. Montures d'argent, or et pierreries; XVII^e siècle, règne de Henri IV, hauteur avec l'anse 0m 140.
 119. Vase, avec anse de serpent, orné de génies, couvercle et pied. Cristal de roche taillé. Montures d'or, émail et pierreries; XVII^e siècle, règne de Henri IV, hauteur avec l'anse 0m 180.
- B 782 Cette planche réunit les objets suivants:
116. Même vase que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 781.

— 111 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Gemmes et Joyaux du Musée.—Cristal de roche.**

114. Même aiguière que celle reproduite sous ce numéro dans la planche 780.
 119. Même vase que celui reproduit sous ce numéro dans la planche 781.
- B 783 127. Plateau circulaire avec un aigle gravé au centre. Cristal de roche. Montures d'argent doré; XVII^e siècle, règne de Louis XIII, diam. 0m 27.
- B 784 129. Drageoir, en forme d'oiseau chimérique, avec ailes à pointes, et pied. Cristal de roche taillé et gravé. Montures d'or et émaux; XVI^e siècle, règne de Henri II, hauteur 0m 237.
- B 785 133. Plateau ovale, bordé de fleurons avec pied. Cristal de roche gravé, représentant au centre des scènes de deux marins et à la circonférence des sujets de bocage. Montures d'or avec émail, camées et perles; fin du XVI^e siècle, règne de Henri IV, diam. maximum, 0m 39.
- B 786 135. Aiguière, en forme de navire, avec un dragon en poupe, des chimères de femmes ailées sur les côtés et une tête d'oiseau fantastique à la proue. Cristal de roche taillé et gravé à grands ramages. Montures d'or avec émaux; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur totale 0m 245.
- B 787 136. Drageoir, en forme de navire sur roues, avec têtes de dragon en poupe et des chimères de femmes ailées sur les côtés. Cristal de roche taillé et gravé à grands ramages. Montures d'argent et or avec émaux; XVI^e siècle, règne de Henri III, hauteur totale 0m 218.

— 112 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID. **Objets divers du Musée du Prado.**

- B 547 Belle majolique, vue à l'extérieur.
- B 548 La dite majolique, vue intérieurement.
- B 549 Beau vase de Sèvres.
- 341* Palais d'architecture arabe au Prado.
- *341bis Le même, sous un autre point de vue.
- 941* Fontaine de l'Alcachofa ou artichaut, au Prado.
- *46* Vue de la gare du Midi.

Musée anthropologique du docteur Velasco.

- 778* Vue du dit Musée.
- 779 Statue de Servet, placée devant le portique du Musée.
- 780 Statue du divin Vallés, devant le portique du dit Musée.
- 781 Vue intérieure du Musée Velasco, côté gauche.
- 782* Vue intérieure du dit Musée, côté droit.

Eglise de Notre-Dame d'Atocha.

- *342* Vue extérieure de l'église d'Atocha.
- 1911 Vue intérieure de la dite église.
- 1912 Autre vue intérieure de l'église, prise du chœur.
- B 207 Tombeau du maréchal Prim, travail en fer repoussé avec niellures d'or et argent, exécuté par Mr. P. Zuloaga.

- 1029* L'Observatoire astronomique.
- 1032 El Estanque, ou pièce d'eau du Retiro, en 2 morceaux.
- *1030 Vue générale de Madrid prise du Retiro, en 4 morceaux.

— 113 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Musée d'artillerie à Madrid.

- 1543 Vue de la première Salle.
 1544 Vue de l'ancienne Salle des Reinos du palais de Philippe IV, au Ruen Retiro.
 1545 Salle d'armes.
 1546 Autre salle d'armes.
 B 382 *Tente de campagne de l'empereur Charles Quint.*
 B 383 *Trophée formé avec les épées de Diego Hurtado de Mendoza, du maure Aleazar, de Sancho Dávila et celle de Suero de Quiñones.*

Musée des Ingénieurs, ou du Génie militaire.

- 1547* Salle de Balanzat.
 1548 Salle de Garcia San Pedro.

Salon du Prado.

- *1336* Le Salon du Prado, avec la fontaine des Quatre Saisons.
 339 La fontaine de Neptune, au Prado.
 912 Colonne du deux Mai, au Prado.
 337 La fontaine de Cibèle, vue de face.
 337bis La même, vue de profil.
 338* Vue de la fontaine de Cibèle et de la rue d'Alcalá.

- 44* Fontaine de la promenade de Recoletos.
 913 Théâtre et cirque du Prince Alphonse.
 1053* Hôtel de Mr. le marquis de Campo.
 914 Hôtel des Monnaies.
 503* Hôtel de Mr. le marquis de Salamanca.
 1032 Promenade de la Castellana.
 1031 Palais de Mr. Indo, sous 6 points de vue différents.
 1443 Porte méridionale du palais Indo.
 1444 Porte septentrionale du palais Indo.
 1054* Nouvelles constructions de la Castellana.

— 115 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Episodes de la course de taureaux.

- 1788 Calda del picador, ou la chute du picador.
 1789 Las banderillas.
 1790 Salto al trascuerno, ou le saut par dessus les cornes du taureau.
 1791 Salto de la garrocha, ou le saut de la perche.
 1792 El capeo à la Verónica, ou le maniement de la cape à la Verónica.
 1793 El capeo à la Navarra, ou le maniement de la cape à la mode de Navarre.
 1794 Pase de muleta, ou le matador essayant son drapeau.
 1795 Espada recibiendo, ou l'épée recevant le choc du taureau.
 1796 Los perros, ou le taureau assujéti par les chiens.

3.° RÉGION SEPTENTRIONALE DE MADRID.

- *345* Las Salesas, ou palais de Justice.

Mont de pitié, ou Caisse d'épargne de Madrid.

- 771 Vue du Mont de pitié, ou caisse d'épargne.
 772 Autre vue du même édifice.
 773 Vue intérieure de l'édifice.
 773bis Même vue intérieure, sous un autre point de vue.
 774 Plafond de la grande Salle.
 775 Bustes des fondateurs du Mont de pitié.
 776 Portail de l'ancien édifice du Mont de pitié.

- 777 Porte du couvent de las Descalzas Reales.
 346 L'hospice de la rue Fuencarral.
 1033* Arc ou porte de l'ancien parc d'artillerie.
 1034 Place de l'ancien parc d'artillerie.
 1035 Statues de Doiz et Velarde, les héros du 2 Mai 1808.
 *349 Le Noviciat, dans la rue Ancha de San Bernardo.
 501 Salle des Grades à l'Université.

— 114 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

Palais de Mr. le Marquis de Portugalete.

- 508* Vue du palais de Mr. le Marquis de Portugalete.
 A 775* *La Visite; tableau de J. Casado.*
 A 776* *La Sieste; tableau du même peintre.*
 A 810 *Don Quichotte au palais des Ducs; tableau de Gisbert.*
 A 751 *Don Juan d'Autriche est présenté à son père Charles Quint retiré à Yuste; tableau de E. Rosales.*
 A 968 *Les Saltimbanques; tableau de F. Domingo.*
 A 870 *Le marquis de Bednar devant le Sénat de Venise; tableau de R. Navarrete.*
 A 1316 *La bonne aventure; tableau de Y. Palmaroli.*
 A 918 *Narcisse à la fontaine; statue de E. Martin y Riesco.*

- *343* La porte d'Alcalá.
 343bis Vue générale de la porte d'Alcalá.
 344* Vue de la rue d'Alcalá.
 344bis Autre vue de la rue d'Alcalá.

PLACE DES TAUREAUX.

- 747 Vue générale extérieure.
 748* Vue générale extérieure, du côté de la façade.
 749 Façade principale.
 750 Vue intérieure, côté droit.
 751 Vue intérieure, côté gauche.
 752* Vue générale intérieure.
 753 Vue du corral, ou écuries.

EPISODES DE LA COURSE DE TAUREAUX.

- 1784 El tanteo, ou essai des jeunes taureaux.
 1785 El encierro, ou conduite des taureaux à la place.
 1786 Salida de la cuadrilla, ou défilé des toreros.
 1787 Picador en suerte, ou le cavalier attaquant le taureau.

— 116 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MADRID.

- *348* Eglise du Buen Suceso.
 765 Vue générale de l'église du Buen Suceso.
 767 Portail de la dite église.
 1036 Caserno de la montagne del Principe Pio.
 1037 Vue du quartier, ou barrio de Pozas.
 791 Hôpital de la Princesse.
 1038 Eglise de San Antonio de la Florida.
 1039 Pont du chemin de fer du Nord, sur le Manzanarès.
 1040* Vue du Manzanarès.
 1041 Statue allégorique du canal de Lozoya.

- 1715 Tombeau du poète Quintana, au cimetière de la Patriarcal.
 1913 Tombeau de la famille Ugarte, au cimetière de la Sacramental de San Isidro.

- 789 Arc de triomphe élevé dans la rue d'Alcalá, pour célébrer l'avènement du roi Don Alphonse.
 789bis Le même arc, sous un autre point de vue.
 790 Arc de triomphe élevé dans la rue Mayor.
 790bis Le même arc sous un autre point de vue.

III^e. RÉGION.

ENVIRONS DE MADRID.

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CARABANCHEL, près Madrid.

Palais de Vista Alegre, à Mr. le Marquis de Salamanca.

- 785 Vue du palais de Vista Alegre.
786 Salon arabe du dit palais.

Tableaux, sculptures, meubles et porcelaines du dit palais.

- A 1367 *Banquet fantastique*; tableau par Bosch.
A 574* *Débarquement des Puritains dans l'Amérique du Nord*; tableau de Gisbert.
A 1356 *Vénus et l'Amour*, marbre par Tenerani.
A 1357 *Psyché abandonnée sur le rocher*, marbre par Tenerani.
A 1358 *Bacchus et l'Amour*, marbre par Carrarini.
A 1359 *L'esclave*, marbre par S. Tadolini.
A 1360 *Joseph et Putiphar*, marbre par A. Tadolini.
A 1361 *Adam et Eve*, groupe en marbre par le même.
A 1361bis *Le même groupe d'Adam et Eve*, sans piédestal.
A 1362 *Mars et Vénus*, marbre par Canova.
A 1363 *Petite fille au miroir*, marbre par Lazarini.
A 1364 *Brutus*, marbre par Vilehes.
A 1365 *Ariane*, marbre.
A 1366 *La Magdeleine*, statue en bois, par Nanquid.

— 118 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CARABANCHEL.

Palais de Vista Alegre.

- B 566 *Coffre en bois sculpté*, renaissance italienne, XVI^e siècle.
B 567 *Autre coffre en bois*, même style.
B 568 *Autre coffre en bois*, fin du XVI^e siècle.
B 569 *Autre coffre en bois*, XVII^e siècle.
B 570 *Bureau*, style italien, XVII^e siècle, avec peintures sur verre.
B 571 *Tête de lit en bois et bronzes*, XVII^e siècle.
B 572 *Table en ébène*, fin du XVII^e siècle.
B 573 *Chaises garnies en cuir de Cordoue*, XVII^e siècle.
B 574 *Trois vases*, en porcelaine de Sèvres.
B 575 *Pendule et candélabres*, en porcelaine de Saxe.
B 576 *L'Hyménée et autres groupes*, en porcelaine de Saxe.
B 577 *Diane chasseuse et deux vases*, groupe en porcelaine de Saxe.
B 578 *Apollon sur son char et deux vases*, groupe en porcelaine de Saxe.
B 579 *Vénus sortant de l'écume de la mer et deux vases*, groupe en porcelaine de Saxe.
B 580 *Miroir ou psyché*, en porcelaine de Saxe.

LA ALAMEDA, près Madrid.

Palais de S. E. Mr. le Duc. D'Osuna.

- 1458 Façade du palais.
1459 Jardins de l'Alameda.
1460 La Ria ou étang.
1461 Le fortin.

Tableaux de la Alameda d'Osuna.

- A 973 *M. Hiraldez Acosta. — Vénus apparaissant à Anchise.*
A 587 *Id. Daphnis et Chloé.*
A 974 *Ecole de Raph. Mengs. — Le Christ défunt.*
A 975 *Asensio Julia (el Pescador). — Un homme au désespoir.*
A 976 *F. Goya. — La fête de San Isidro à Madrid.*
A 977 *Id. Le jeu de la cuillère (del eucharon).*
A 978 *Id. Chapelle de San Isidro le jour de la fête du Saint.*
A 979 *Id. La transformation des sorciers.*
A 980 *Id. Scène de sorciers.*

— 119 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LA ALAMEDA de Osuna, près Madrid.

- A 981 *F. Goya. — La jardinière.*
A 982 *Id. Le dîner sur l'herbe.*
A 983 *Id. Scène fantastique de sorciers.*
A 984 *Id. Réunion de sorciers.*
A 985 *Id. La lampe monstrueuse.*
A 986 *Id. La statue du commandeur.*
A 987 *Id. Le retour du marché.*
A 988 *Id. Les batteurs de blé dans l'aire.*
A 989 *Id. Le maçon blessé.*
A 990 *Id. Enfants à la fontaine.*
A 991 *Id. La balance.*
A 992 *Id. Le mât de cocagne.*
A 993 *Id. Inconnus d'une cavalcade.*
A 994 *Id. Troupeau de taureaux venant de la Muñoz.*
A 995 *Id. La procession au village.*
A 996 *Id. Charriage de matériaux pour une construction.*
A 997 *Id. Scène de bandits.*
A 1158 *Id. Portrait du duc d'Osuna (Au palais d'Osuna à Madrid).*

TOLÈDE.

- *1* Vue de Tolède en entrant en ville.
1bis Vue panoramique de Tolède, à l'entrée de la ville.
30 Le château de San Servando.
292 Le pont d'Alcantara.
292bis Vue générale du pont d'Alcantara.
2 Les moulins aux bords du Tage.
*3 Les moulins arabes et l'aqueduc de Juanolo.
4* La vallée du Tage.
26 Montée des eaux de la ville.
*6 Le couvent de Santa Fe.
19 La porte del Sol.
31 Vue intérieure de la chapelle du Christ de la Luz.
597 Rue qui descend de la chapelle du Christ de la Luz.
A 884 *Porte arabe de la Sangre*, peinture.
*1767 Place de Zocodover.
7* L'hôpital de Santa Cruz.

— 120 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

TOLÈDE.

- *1bis* Portail de l'hôpital de Santa Cruz.
89 Détail d'architecture du dit portail.

Alcazar.

- *5* Façade nord de l'Alcazar.
*8 Porte principale.
27 Façades du nord et du couchant.
28 Façades du nord et du levant.
29 Façades du levant et du midi.
*9 La cour, côté de l'escalier.
10 La cour, côté de la porte principale.
1768 Vue générale de la cour.
1769 L'escalier principal.
1770 Porte de la galerie.
1771 Porte intérieure.
A 1695 *Groupe en bronze représentant l'empereur Charles-Quint triomphant de la Fureur par la Vertu, œuvre de Leo P. Pompeo, fils de l'Arétin.*
A 1736 *Alphonse le Sage, plafond de la chapelle de l'Alcazar, peint par D. R. Laplaza.*
A 1737 *Isabelle la Catholique, du même plafond et du même auteur.*
A 1738 *Charles-Quint, id. id.*
A 1739 *Philippe II, id. id.*

- 1772 Vue de Tolède, prise depuis l'Alcazar.
11 Tour arabe de Saint Tomé.
A 507 *Une rue de Tolède au XVII^e siècle*, peinture.
12 Puits arabe du couvent de Saint Pierre.
291 Vue intérieure de Sainte Marie la Blanche.
291 bis Autre vue intérieure de la dite église.
581 Détail d'architecture de la dite église.
*1773 Vue intérieure de l'église du Transito.
1774 Vue intérieure latérale de l'église du Transito.
1775 Autre vue intérieure latérale de l'église du Transito.
*1606 Palais de Samuel Lévi, trésorier de Pierre le Cruel.

— 121 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

TOLÈDE.

- 1006bis Porte du palais de Samuel Lévi.
 595 Palais de Pierre le Cruel, actuellement couvent de Sainte Isabelle.
 595bis Porte du dit palais.
 293 Le pont Saint Martin.
 293bis Vue générale du pont Saint Martin.
 16 Le pont Saint Martin et l'église de Saint Jean des Rois.
 1776 Porte de Bisagra.
 17 Porte arabe murée de Bisagra.
 17bis Autre vue de la même porte.
 18 Tour arabe de Santiago.
 1777 Porte du Collège des infantes.
 1778 Porte de maison particulière.
 1779 Posada ou auberge de la Hermandad.
 1780 Porte de Ayalá.
 596 Maison particulière.
 1781 Porte de maison particulière.
 1782 Porte de la maison du banquier Mr Alegre.
 1783 Porte du couvent de Saint Antoine.

Saint Jean des Rois.

- *13* Croix renaissance, qui se trouve au dessus de la porte du Musée.
 561 Abside de l'église.
 15 Façade de l'église.
 560 Portail de l'église.
 562 Vue intérieure de l'église.
 563 Vue intérieure latérale de l'église.
 564 La chaire de l'église.
 B 243* Statue du prophète Elie, par Alonso Cano, bois.

Cloître de Saint Jean des Rois.

- *566* Le cloître vu de face.
 14 Côté gauche, en entrant.

— 122 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

TOLÈDE.

Cloître de Saint Jean des Rois.

- *567* Vue prise à l'autre extrémité.
 **568 Partie centrale.
 569* Porte conduisant du cloître à l'église.
 570 Angle du cloître à l'entrée.
 571 Angle du cloître à l'autre extrémité.
 572* Vue du fond du cloître.
 582 Statue du cloître, détail.
 583 Autre statue du cloître, détail.
 584 Id. id.
 585 Id. id.
 586 Id. id.
 587 Id. id.
 588 Id. id.
 A 1336 Jardin du cloître, peinture.
 B 244 Musée.—Buste de l'architecte Juaneto, marbre.
 A 744 Id. Vue de Tolède, peinte par le Greco, avec le portrait de l'auteur.

Cathédrale de Tolède.

- 20 Côté gauche de la porte des lions.
 21 Côté droit de la dite porte.
 **22* La porte des lions.
 579* Porte en bronze des lions, détail.
 579bis Porte en bronze des lions, vue d'ensemble.
 *23 La chapelle mozarabe, vue extérieure.
 *32 Portail de la cathédrale.
 575 Façade principale de la cathédrale.
 24 Vue générale de la cathédrale.
 1007 Vue intérieure de la cathédrale.
 1008 Autre vue intérieure de la cathédrale.
 1009 Autre vue intérieure de la cathédrale.
 1010* Id. id.
 1011* Id. id.
 *1012 Id. id.
 *1013 Id. id.
 A 576 Chapelle de Don Alvaro de Luna, peinture.

— 123 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

TOLÈDE.

Cathédrale de Tolède.

- *574* Vue du cloître de la cathédrale.
 *573 Porte de la Purification.
 577 Détail de la dite porte, côté gauche.
 578 Détail de la même porte, côté droit.
 *576 Statues du cloître.
 576bis Les dites statues, sous un autre point de vue.
 934 Porte du Parlon ou de Sainte Catherine.
 B 245* du Trésor.—Statue de Saint François, œuvre d'Alonso Cano.
 B 246 Id. L'enlèvement des Sabines, plateau en argent, œuvre de Benvenuto Cellini.
 B 247 Id. Belle Croix portative, style renaissance.

- *558* L'hôtel de ville ou ayuntamiento.
 565 Vue aux bords du Tage.
 *25 Vue générale panoramique de Tolède, prise de la Virgen del Val, en 6 morceaux.
 33 La même vue, en 2 morceaux.
 33bis La même vue, en un morceau.
 559 Vue générale de la fabrique d'armes.
 *504 Entrée de la fabrique d'armes.
 594bis Vue de la fabrique d'armes.

ARANJUEZ (Résidence royal d').

- 122* Couvent de Saint Antoine.
 **123 Fontaines de la place Saint Antoine.
 124 Fontaines du parterre.
 *125 Le palais.
 126 Le palais et le pont suspendu sur le Tage.
 *127 La cascade et le pont suspendu.
 *128 Le pavillon chinois.
 129 Fontaine d'Hercule dans les jardins de l'île.
 *130 Fontaine de Cérès.
 131 Fontaine de Narcisse.
 132 Fontaine d'Apollon.
 *133 Fontaine du Cygne.

— 124 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

PARDO et RIOFRIO (Résidences royales du).

- *103 Palais du Pardo.
 *104 Autre vue du palais du Pardo.
 *105 Jardins de la Quinta au Pardo.
 *106 Palais de Riofrio, près la Granja.

SAN ILDEFONSO ou LA GRANJA (Résidence royal de).

- *1076* Entrée de la Granja.
 1077* Vue générale du palais.
 106 Fontaine de la Renommée (la Fama).
 115 Vue du palais, prise de la fontaine de la Renommée (patio de la herradura).
 1078* Façade principale du palais, vue en perspective.
 1079 La cascade.
 111 Vue du palais, prise de la cascade.
 1080 Fontaine des trois Grâces.
 1081 Vue du palais et de la cascade dite de la Selva.
 108 Le bassin de Neptune (carrera de caballos).
 1082* Groupe de Neptune.
 113 Fontaine d'Andromède.
 **117* El mar ou réservoir des eaux.
 116* Place des Huit-Fontaines.
 118 Fontaine de la Corbeille.
 111 Fontaine de la Tasse.
 110 Fontaine de Latone (las Ranas).
 119 Fontaine des bains de Diane, avec les jets d'eau.
 119bis La même fontaine, sans les jets d'eau.
 112* Fontaine d'Éole.
 120 Fontaine des Dragons.
 107 Vue générale de la Granja.
 1083 La boca del asno, paysage vu en amont.
 1084 La boca del asno, paysage vu en aval.

Vases divers en marbre des jardins de la Granja.

- 1085 Vase avec des allégories de chasse.
 1086 Vase avec des allégories de chasse et de pêche.
 1087 Vase avec deux amours tuant un oiseau.

— 125 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SAN ILDEFONSO ou LA GRANJA (Résidence royale de).

- 1088 Vase aux armes des Bourbons.
- 1089 Vase avec une nymphe.
- 1090 Vase avec un amour jouant avec des guirlandes de fleurs.
- 1091 Beau vase, dont la Danse sert de motif.
- 1092 Groupe de trois vases.
- 1093 Groupe de trois autres vases, avec figure.

SÉGOVIE.

- *121* Vue générale de Ségovie, en venant de la Granja.
- *287* L'aqueduc romain en perspective.
- *287bis Autre vue de l'aqueduc romain en perspective.
- 1309 Partie centrale détaillée de l'aqueduc.
- *382* L'aqueduc romain vu de face, en entrant en ville.
- 1301 Vue générale de l'aqueduc, en 3 morceaux.
- *383* L'aqueduc romain vu de la Piedad.
- *1302* Porte de Saint André.
- *1303 La casa de los picos, maison des pointes.
- *1304* La cathédrale, vue prise de la place.
- 1304bis Autre vue de la cathédrale, prise de la place.
- *384* La Cathédrale, prise de la Cuesta de los Hoyos.
- 1305 Vieilles maisons de la place.
- 1306 Cour de la maison du marquis del Arco.
- *1307 Eglise de Santa Cruz.
- *290* Portail de l'église de Santa Cruz.
- *1308 Vue des murailles de Ségovie.
- 798 Vue de l'Alcazar, avant l'incendie de cet édifice.
- 288bis Façade de l'Alcazar, avant l'incendie.
- *288* Façade de l'Alcazar, tel qu'il est actuellement.
- *1300 et 1300bis L'Alcazar, vu depuis les grottes.
- *289* L'Alcazar, depuis la Cuesta de los Hoyos.
- *1310* L'Alcazar et la cathédrale, vus de la Puencisla.
- 1311 Vue générale de Ségovie prise de las Nieves, en 2 morceaux.
- *1812 Porte de Saint Jacques.
- *1813 Arc de la Puencisla.
- *1814 Façade de Saint Jean.
- 1815 Eglise de Saint Jean, côté du levant.

— 127 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GUADALAJARA.

- *139* Façade du palais del Infantado.
- 1450 Portail du dit palais.
- *1451* Vue générale de la cour du dit palais.
- 1452 Partie détaillée de la cour.
- *1453* Galerie haute de la cour.
- 1454 Vue générale de Guadalajara.
- 1455 Vue aux bords de la rivière.

COGOLLUDO près d'ESPINOSA.

- 1456 Façade principale du palais, converti en suberge.
- 1457 Portail du dit palais.

— 126 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉGOVIE.

- 1316 Eglise de Saint Martin.
- 1317 Portail de Saint Martin.
- 1318 Vue générale de Saint Etienne.
- *1319 Atrium de Saint Etienne.
- *1320 Vue générale de l'église de Vera Cruz.
- 1321 Portail de Vera Cruz.
- *1322 Eglise de Saint Nicolas.
- 1323 Vue de la fabrique de monnaies et du Parral.
- *1324 Façade du Parral.
- 1325 Cloître du Parral.
- 1326 Sépultures de la famille des marquis de Villena, dans l'église du Parral.
- *1327 Façade du couvent des Bernardins de la Sierra, près de Colado Hermoso.
- 1328 Portail du dit couvent.
- 1329 Intérieur en ruines du même.
- 1330 Autre intérieur en ruines.
- *1331 Eglise de San Lorenzo.
- 1332 Vue générale du château de Turégano.
- 1333 Le château de Turégano.
- 1334 Vue générale du château de Coca.
- 1335 Le château de Coca, côté de l'entrée.

ALCALÁ DE HENARES (province de Madrid).

- *135 Vue d'Alcalá.
- *136* Palais de l'archevêché.
- *137* Première cour du dit Palais.
- *138 Deuxième cour du même Palais.
- 935 Porte sous l'escalier de l'archevêché.
- *936 L'escalier vu de la cour.
- *937 Galerie supérieure de la seconde cour.
- *388* Vue de l'Université.

IV^E. RÉGION.

ANDALOUSIE.

DE MADRID À CORDOUE, SÉVILLE, CADIZ ET GRENADE.

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Défilés de la SIERRA MORENA.

- *415* Viaduc de Despeñaperros.
- *416* Viaduc et mur de Despeñaperros.
- 417* Pont sur le Guarriz.
- *418* Vue générale de Despeñaperros.

LINARES.

- 783 Vue générale de Linares.
- 784 Vue générale du district des mines de Linares, en 3 morceaux.

JAEN.

- 322* Vue générale de Jaen.

CORDOUE.

- *420 La tour de Malmuerta.
- *308* Porte de Don Gerónimo Paez.
- 309* Portail de Saint Paul.

— 129 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour sténoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CORDOUE.

- 310* Vue extérieure de la mosquée du côté du levant.
 *314 Tour de la cathédrale.
 306 Porte du Pardon.
 313 Marteau de la porte du Pardon.
 1434* Porte des chanoines, entrée de la mosquée.
 307 Vue intérieure de la cathédrale ou mosquée, partie restaurée, en hauteur.
 307bis Vue intérieure de la cathédrale ou mosquée, partie restaurée, en travers.
 307ter Vue intérieure de la mosquée, partie non restaurée.
 1435* Le Mihrab, ou sanctuaire des Arabes dans la mosquée.
 304 Chapelle de la mosquée dite de Saint Ferdinand.
 305 Porte de la Inclusa.
 419* Place du Triomphe et vue extérieure de la mosquée.
 303* Colonne du Triomphe.
 1436* Porte d'entrée de la ville et vue de la mosquée depuis le pont.
 311 Le pont romain, en 2 morceaux.
 312* Vue générale de Cordoue, en 2 morceaux.
 315 Vue générale de Cordoue, en un morceau.

SÉVILLE.

1.° PALAIS ET JARDINS DE SAN TELMO À SÉVILLE.

- 1336* Porte principale de San Telmo.
 *1337 Façade septentrionale du Palais.
 *1338 Façade en perspective du Palais, du côté de la rivière.
 1339 Vue générale du Palais du côté de la rivière.
 1340* Entrée des Jardins du côté de la rivière.
 1341* Les Palmiers du côté de la rivière.
 *1342 Cour principale de San Telmo.
 1343 Vue intérieure du Salon des Colonnes.
 1344* Vue intérieure du Cabinet de S. A. R.
 1344bis Autre vue intérieure du dit Cabinet.
 *1345 La Pelouse.
 1346 Le Cocotier et la Façade orientale du Palais.

— 130 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour sténoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Palais et jardins de San Telmo.

- *1347* Le zapote, arbre de vingt ans.
 1348* La Yucca, arbre d'une espèce rare.
 *1349 La ria ou étang.
 1350 L'île et la ria.
 *1351 La Volière.
 *1352 Les Serres.
 1353 Le Gymnase.
 1354 L'allée des lierres.
 1355 Tombeaux des Victimes de Don Juan Tenorio.
 1355bis* Les dits tombeaux, vus de la grotte.
 1356* Les Tombeaux romains.
 B 305* Objets divers trouvés dans les dits Tombeaux romains.

Galerie du duc de Montpensier, au palais de San Telmo à Séville.

- A 1001 Murillo.—*La Vierge à la ceinture* (Vierge de la faja).
 A 1002 Id. *Saint Joseph tenant l'enfant Jésus dans ses bras.*
 A 1003 *École de Murillo.—Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus.*
 A 1004 F. Zurbaran.—*La Vierge de la Merci avec divers Saints.*
 A 1005 Id. *L'Annonciation.*
 A 1006 Id. *L'Adoration des bergers.*
 A 1007 Id. *L'Adoration des rois mages.*
 A 1008 Id. *La Circoncision.*
 A 1009 Id. *Un moine.*
 A 1010 D. Velazquez.—*Portrait de Philippe IV à cheval, ébauche du tableau n° 51 du Musée de Madrid.*
 A 1011 Id. *Portrait du comte duc d'Alcares, ébauche du tableau n° 28 du Musée de Madrid.*
 A 1012 Id. *Portrait d'un jeune homme.*
 A 1013 F. Goya.—*Portrait du roi Charles IV.*
 A 1014 Id. *Portrait de la reine Marie-Louise.*
 A 1015 Id. *Portrait de Ferdinand VII, quand il était prince des Asturies.*
 A 1016 Id. *Portrait de la Reine veuve des Deux Siciles, à l'âge de 12 ans.*
 A 1017 Id. *Portrait d'Assens.*

— 131 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour sténoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Galerie de San Telmo.

- A 1018 F. Goya.—*Dame avec mantille blanche.*
 A 1019 Id. *Manolas au balcon.*
 A 1020 Id. *Groupe de têtes.*
 A 1021 J. Ribera.—*Caton d'Utique se déchirant la blessure.*
 A 1022 Morales.—*La Vierge tenant dans ses bras le corps du Seigneur.*
 A 1023 Boccacini.—*La Mauleine se dépouillant de ses parures.*
 A 1024 El Greco.—*La mort de Laocoon et de ses fils au siège de Troie.*
 A 1025 Id. *Portrait de l'auteur.*
 A 1026 Annibal Caracci.—*Jésus-Christ défunt.*
 A 1027 Sdb. del Piondo.—*Sainte-Famille.*
 A 1028 D. Fierros.—*La muñeira, danse de Galice.*
 A 1029 J. Bequer.—*Portrait d'Alphonse le Sage.*
 A 1030 Id. *Portrait de Pierre I^{er} de Castille.*
 A 1031 Id. *Portrait d'Isabelle la Catholique.*
 A 1032 Id. *Portrait de Ferdinand le Catholique.*
 A 1033 Id. *Mort de Torrejano.*
 A 1034 Id. *La marchande de marrons, types de Bohémiens.*
 A 1035 E. Baron.—*Un Peintre peignant les portraits de la famille de Gaston Phébus.*
 A 1036 Alfred Delahodenc.—*Une confrérie passant en procession dans la rue de Gènes à Séville.*
 A 1037 Paul Delaroche.—*Baptême de Clovis, ébauche d'un tableau en projet pour le Musée de Versailles.*
 A 1038 Fr. Mar. Granet.—*Le dispensier d'un couvent.*
 A 1039 Eugène Isabey.—*L'antiquaire.*
 A 1040 Angélique Kauffman.—*Portrait de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans.*
 A 1041 Francis Winterhalter.—*Portrait de l'infante Louise Ferdnande, Duchesse de Montpensier.*
 A 1042 Jalabert.—*Portrait de Louis-Philippe Albert, comte de Paris.*
 A 1043 Id. *Portrait de l'infante Isabelle, comtesse de Paris.*
 A 1044 F. de Madrazo.—*Portrait de Fernan Calallero.*
 A 1045 Gallait.—*Portrait de la princesse Charlotte de Belgique, œuvre de Maximilien, empereur du Mexique.*
 A 1046 Alfred Johannot.—*Le duc de Guise, François de Lorraine,*

— 132 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour sténoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Galerie de San Telmo.

- A 1047 Tony Johannot.—*La leçon de botanique, scène tirée d'André, roman de G. Sand.*
 A 1048 Henry Lehmann.—*Les Océanites pleurant le sort de Prométhée.*
 A 1049 Id. *Les Sirènes appelant Ulysse.*
 A 1050 Adolphe Leleux.—*Aragonais jouant de la guitare à la porte d'une posada.*
 A 1051 Dom. Papety.—*Scène de l'ancienne Memphis.*
 A 1052 P. Rousseau.—*La Taupe et les Lapins, fable de Florian.*
 A 1053 Ary Scheffer.—*Allégorie.—Jésus-Christ couronnant d'épines la reine Marie-Amélie.*
 A 1051 Id. *Saint Augustin et sainte Monique aux bords de la mer.*
 B 306 *Portrait du Connétable de Bourbon, peint sur émail par Léonard dit LE LINOUS, célèbre émailleur du XVI^e siècle.*
 B 307 *Belle armure fleurdelisée.*
 B 308 *Vase du Japon avec figures.*
 B 308bis *Le même, vu d'un autre côté.*
 B 309 *Autre vase du Japon avec figures.*
 B 310 *Vase du Japon.*
 1357 La Tour de l'Or et le Port de Séville, vue prise de San Telmo.
 1358* La Tour de l'Or.
 1359 Les Murs romains près de la porte de la Macarena.

2.° HOPITAL DE LA SANGRE À SÉVILLE.

- 1360 Vue générale de l'Hôpital.
 1361 Façade principale de l'Hôpital.
 *1362 Portail de l'Eglise de l'Hôpital.
 1363 Bas-relief de l'Hôpital de la Sangre, œuvre de Torregiano.

— 133 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Tableaux de l'hôpital de la sangre.

- A 1055 F. Zurbaran.—La Vierge et l'enfant Jésus.
 A 1056 Id. Sainte Eulalie.
 A 1057 Id. Sainte Catherine.
 A 1058 Id. Sainte Engrâce.
 A 1059 Id. Sainte Barbe.
 A 1060 Id. Sainte Mathilde.
 A 1061 Id. Sainte Agnès.
 A 1062 Id. Sainte Marine.
 A 1063 Id. Sainte Dorothea.
 A 1064 B. Murillo.—L'enfant Jésus, point sur la porte du tabernacle.
 A 1065 F. Herrera le vieux.—L'Apostolat.
 A 1066 Juan de las Roelas.—La mort de saint Herménégilde.

3.º MUSÉE PROVINCIAL DE SÉVILLE.

- *1364* Le Musée provincial, avec la statue de Murillo.
 1365* Statue de Murillo.

Tableaux du Musée provincial de Séville.

B. MURILLO.

- A 792 La Naisance de Jésus, ou l'adoration des Bergers.
 A 793* La Conception de la Vierge entourée de chérubins.
 A 794 Saint Félix de Cantalicio avec l'enfant Jésus et la Vierge.
 A 795 La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Augustin.
 A 796 La Vierge et l'enfant Jésus ou la Vierge de la Serriette.
 A 1067 Saint Antoine de Padoue à genoux et l'enfant Jésus sur un lierre.
 A 1068 La Conception de la Vierge entourée d'anges, figure de grandeur colossale.
 A 1069 La Conception de la Vierge avec le Père Eternel et des anges.

— 135 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Tableaux du Musée provincial.

FRANCISCO PACHECO.

- A 1099 La Conception de la Vierge entourée de chérubins.
 A 1100 Saint Pierre Nolascus avec un maure et des captifs.
 A 1101 Saint Pierre Nolascus dans une des circonstances de sa vie.
 —Le batelier qui tient une rame à la main passe pour être le portrait de l'auteur du Don Quichotte, l'immortel Miguel Cereantes de Sancedra.
 A 1101bis Fragment du tableau antérieur représentant spécialement le batelier qui passe pour être le portrait de Cereantes.
 A 1102 Portrait d'un homme et d'une femme.
 A 1103 Autres portraits d'un homme et d'une femme.

PABLO DE CESPEDES.

- A 1104 La Cène.

JUAN DE LAS ROELAS.

- A 1105 Le martyre de Saint André.
 A 1106 La Conception de la Vierge.

J. VALDES LEAL.

- A 1107 La Conception de la Vierge avec un grand nombre d'anges.
 A 1108 Le baptême de Saint Jérôme.
 A 1110 Le mariage de Sainte Catherine.
 A 1111 Un vénérable de l'ordre de Saint Jérôme.
 A 1112 Un Saint disant la messe.

J. DEL CASTILLO.

- A 1113 L'Assomption de la Vierge en présence des apôtres.

SÉR. GOMEZ (le maître de Murillo).

- A 1114 La Conception de la Vierge entourée de chérubins.

— 134 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Tableaux du Musée provincial.

B. MURILLO.

- A 1070 La Conception de la Vierge.
 A 1071 Saint Jean Baptiste debout avec l'agneau à ses pieds.
 A 1072 Saint Joseph tenant l'enfant Jésus dans ses bras.
 A 1073 La Vierge et l'enfant Jésus.
 A 1074 Saint Félix de Cantalicio tenant l'enfant Jésus.
 A 1075 Saint Antoine tenant l'enfant Jésus dans ses bras.
 A 1076 Saint Léandre et Saint Bonaventura.
 A 1077 Sainte Juste et Sainte Rufine soutenant la Giralda.
 A 1078 Jésus en croix embrassant Saint François.
 A 1079 Saint Thomas de Villanueva faisant l'aumône.
 A 1080 La Piété et Jésus mort; un ange lui tenant les mains.
 A 1081 L'Annonciation de la Vierge.
 A 1082 Saint Pierre Nolascus à genoux devant la Vierge de la Merci.
 A 1083 La Vierge et l'enfant Jésus.
 A 1084 Saint Augustin accompagné de la Très-Sainte-Trinité.

F. ZURBARAN.

- A 1085 Le Père Eternel, de grandeur colossale.
 A 1086 Le miracle du Saint Vœu.—Saint Hugo au réfectoire avec divers chartreux.
 A 1087 Jésus couronnant saint Joseph.
 A 1088 La Vierge des Grottes (de las Cuevas) entourée de Chartreux.
 A 1089 Un Saint ecclésiastique.
 A 1090 Saint Thomas d'Aquin. Ce chef-d'œuvre occupait la place d'honneur au Musée du Louvre, à Paris, jusqu'au moment où il fut restitué à l'Espagne.
 A 1091 Un archevêque de l'ordre des Mercenaires.
 A 1092 Saint Louis Bertrand.
 A 1093 Saint François d'Assise.
 A 1094 Le béat Panzon.
 A 1095 Le Christ en croix.
 A 1096 Jésus-Christ crucifié.
 A 1097 L'enfant Jésus tressant une couronne d'épines.
 A 1098 Saint Bruno parlant au Pape.

— 136 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Tableaux du Musée provincial.

MATIAS ARTEAGA Y ALFARO.

- A 1115 Le grand prêtre Melchisédech offrant le pain et le vin en action de grâces.
 A 1116 Archimède offrant à David les pains de proposition.

ESTEBAN MARQUEZ.

- A 1117 Saint Joseph et l'enfant Jésus.

GERMAN.

- A 1118 Le couronnement de la Vierge.

VALLES.

- A 1109 Trois tableaux représentant Saint Ignace, Saint Christophe et Saint François.

MARTIN DE VOS (peintre flamand).

- A 1119 Le Jugement dernier.

MARTIN RICO (artiste moderne).

- A 1132 Les laceuses de la Varenne.

ALEJO VERA (artiste moderne).

- A 1133 Sainte Cécile et Saint Valérien.

Sculptures et autres objets du Musée provincial de Séville.

de P. TORRILIANO, sculpteur italien du XVI^e siècle.

- B 296 La Vierge et l'enfant Jésus, statue en terre cuite de grandeur naturelle.
 B 297 Saint Jérôme, statue de grandeur naturelle en terre cuite.

de SOLIS, sculpteur espagnol, disciple de Montañez.

- B 298 La Justice, statuette demi nature en bois.

— 137 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Musée provincial.

- de J. M. MONTAÑEZ, sculpteur espagnol du XVII^e siècle.
 B 299 *Saint Dominique de Guzman faisant acte de pénitence*, statue en bois de grandeur naturelle.
 B 300 *Saint Bruno*, statue en bois de grandeur naturelle.
 B 301 *La Vierge des Grottes* (de las Cuevas), tenant l'enfant Jésus, statue en bois plus petite que nature.
 Nota. — Voir du même sculpteur les œuvres désignées plus loin sous les numéros 330 et 331 de la cathédrale de Séville.

- B 302 *Bas-relief en pierre*, du temps des Visigoths représentant deux guerriers.
 B 303 *Autre bas-relief de la même origine*, représentant deux enfants entraînant un animal.
 B 304 *Célèbre grille en fer d'origine romaine*, d'un enchevêtrement énigmatique et d'une seule pièce.

4.^e HOSPICE DE LA CHARITÉ À SÉVILLE.

- 258* | Façade de l'hospice, avec les faïences peintes par Murillo.

Tableaux de l'Hôpital de la Charité à Séville.

- A 797* | B. Murillo. — *Moïse frappant le rocher*.
 A 824* | Id. — *La multiplication des pains ou le Sermon de la montagne*.
 A 826* | Id. — *Saint Jean de Dieu est aidé par un ange à transporter un malade*.
 A 662 | *Valdès Leal*. — *La fin des gloires de ce monde*, ou l'archevêque dans son tombeau.

- 1433* | Vue de Séville, prise depuis Triana.
 121 | Pont sur le Guadalquivir.
 385 | Grande vue panoramique de Séville, en 7 morceaux.

— 139 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Maison de Pilate.

- *1418* | Fenêtre de l'antichambre de la Chapelle.
 1419* | Intrados de l'antichambre de la Chapelle et porte de la Salle de la fontaine de Pilate.
 1420 | Verron de la porte du prétoire.
 1421* | Fenêtre de la Salle du prétoire au jardin.
 1422* | Grille d'une fenêtre dans le jardin du prétoire.
 1423 | Fragment du plafond de la Salle du prétoire.
 1424* | Vue prise à l'intérieur de la Chapelle.
 1425 | Faïences de la Chapelle.
 1426* | Escalier en faïences de la maison de Pilate.
 A 1154 | *Le dit escalier*, peinture.
 1437* | Portes des bureaux, à l'étage supérieur.
 1438* | Sortie sur les terrasses, à l'étage supérieur.
 B 357* | *Buste en marbre d'Alexandre-le-Grand*, provenant des ruines d'Italie.

7.^e CATHÉDRALE DE SÉVILLE OU GIRALDA.

- 260 | La cathédrale ou Giralda, côté du levant.
 268* | Vue générale de la cathédrale, prise de l'Alcazar.
 1821 | Vue générale de la cathédrale.
 269 | Tour de la cathédrale ou Giralda.
 267* | Porte du Pardon ou de la cour des Orangiers.
 267bis | Vue générale de la Porte du Pardon.
 250* | La Giralda, vue de la cour des Orangiers.
 263* | La porte du Lézarvi ou del Lagarto. — Cet animal a été envoyé à Alphonse le Sage par le sultan d'Égypte.
 1366 | Partie inférieure de la Tour ou Giralda, côté du nord.
 1367 | Partie supérieure de la Tour ou Giralda, côté du nord.
 1445 | El Giralillo ou Statue tournante, au sommet de la tour.
 1368 | Partie inférieure de la Tour ou Giralda, côté du levant.
 1377 | Partie inférieure de la Tour ou Giralda, vue depuis les murailles de l'Alcazar.
 *1369 | Vue générale de Séville du haut de la Giralda, côté nord.
 *1370 | Autre vue générale de Séville, du haut de la Giralda, côté est.
 1371 | Autre vue générale de Séville, du haut de la Giralda, côté sud.
 1372 | Autre vue générale de Séville, du haut de la Giralda, côté ouest, première partie.

— 138 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

- 1824 | Vue générale de Triana, en 2 morceaux.
 1817 | Promenade de la Alameda de Hércules.
 1818 | L'église de Tous les Saints.
 1820 | L'église de Sainte Catherine.
 1819 | L'église de Saint Marc.
 1823 | L'église de Saint Marc, vue prise du palais de las Dueñas.

5.^e PALAIS DE LAS DUEÑAS.

A S. E. MR. LE DUC D'ALBE.

- 1812 | Vue de la cour du palais.
 1812bis | Autre vue de la dite cour.
 1813 | Autre vue de la cour.
 1814 | Porte de la cour du palais.
 1815 | Entrée de la chapelle.

6.^e MAISON DE PILATE.

A S. E. MR. LE DUC DE MEDINACELI.

- *1408* | Entrée de la maison de Pilate.
 1409* | Cour de la maison de Pilate. — Statue de Pallas.
 1410* | Id. — Coin de la statue de Pallas.
 B 359 | *Bouclier de Pallas*.
 1411 | Cour de la maison de Pilate. — Coin de la statue de Cérès.
 255 | Id. — Galerie du Nord.
 256 | Id. — Coin et statue de Pallas Pacifera.
 1412* | Vue générale de la Cour, prise de la porte du prétoire.
 B 358 | *Casque de Pallas Pacifera*.
 B 358bis | *Casque de Pallas Pacifera*, sous un autre point de vue.
 1413 | Faïences de la Salle de la fontaine de Pilate.
 1414 | Autres faïences de la dite salle.
 1415 | Faïences de la Cour.
 1416 | Autres faïences de la dite Cour.
 1417 | Autres faïences de la Cour.

— 140 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Cathédrale de Séville ou Giralda.

- *1373 | Autre vue générale de Séville, du haut de la Giralda, côté ouest, deuxième partie.
 262* | Porte de la Giralda ou de los Palos.
 263* | Porte du Baptistère.
 264* | Porte de Saint Michel.
 261* | Porte dite de las Campanillas.
 1374 | Vue intérieure de la cathédrale, prise du Saint Christophe ou de la porte de l'horloge.
 1375 | Vue intérieure de la cathédrale, prise de la tribune de la porte principale.
 1376 | Vue intérieure de la sacristie principale.

Tableaux de la Cathédrale de Séville.

- A 825* | B. Murillo. — *Apparition de l'enfant Jésus à Saint Antoine de Padoue*, reproduit après la restauration du tableau (chapelle du baptistère).
 A 825bis | Id. — *Le même tableau*, reproduisant la mutilation dont il a été l'objet.
 A 1355* | Id. — *Le baptême de N. Seigneur* (chapelle du baptistère).
 A 1129* | Id. — *L'Ange gardien* (dans la chapelle qui porte son nom).
 A 1121 | Id. — *Sainte Dorothee* (dans la sacristie des calices).
 A 1122 | Id. — *Saint Isidore* (dans la grande sacristie).
 A 1123 | Id. — *Saint Léandre* (dans la grande sacristie).
 A 1124 | Id. — *Saint Ferdinand* (dans la chapelle royale).
 A 1125 | *Alonso Cano*. — *La Vierge et l'enfant Jésus* (chapelle de N. D. de Belen).
 A 1126 | *F. Goya*. — *Sainte Juste et Sainte Rafine* (dans la sacristie des calices).
 A 1127 | *J. Ribera*. — *Le reniement de Saint Pierre* (derrière le maître autel).
 A 1128 | *Morales*. — *Ecce Homo*, panneau en trois compartiments dans la sacristie des calices.
 A 1129 | *El Greco*. — *Le Père Eternel soutenant son Dieu Fils mort* (dans la sacristie de la Antigua).
 A 1130 | *Alejo Fernandez*. — *La descente de croix*, panneau de la chapelle de Maracabo.

— 141 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Cathédrale ou Giralda.

- A 1131 | *Van Eyck. — Tableau, avec des reliques dans le cadre, représentant la mort de la Vierge (dans la sacristie du maître-autel).*

OBJETS DIVERS DE LA CATHÉDRALE DE SÉVILLE.

Chapelle royale.

- B 311* | *La couronne de Saint Ferdinand.*
 B 312* | *Epée que le roi Saint Ferdinand portait le jour de son entrée à Séville.*
 B 313* | *La célèbre Vierge des Batailles, statuette en ivoire que le roi Saint Ferdinand portait à l'arçon de sa selle.*

Grande Sacristie.

- B 314* | *Bannière de l'armée de Saint Ferdinand.*
 B 315* | *Clefs offertes à Saint Ferdinand lorsqu'il entra à Séville.*
 B 316* | *Tasse ayant appartenu à Saint Ferdinand.*
 B 317* | *Eglogie du roi Saint Ferdinand.*
 B 318* | *Les fameuses tablettes ou reliquaires, connues sous le nom de «Tablas Alfonsinas», vues à l'endroit.*
 B 319* | *Les mêmes tablettes, vues à l'envers.*
 B 320* | *Grand ostensorio en Custodia, en argent, construit en 1587 par Jean de Arfe; il a 3m25 de haut et il faut 24 hommes pour le porter dans les processions.*
 B 321* | *Le fanenx Tenabrario, ou chandelier triangulaire en bronze ciselé à quinze branches; il a 6m60 de hauteur.*
 B 322* | *Croix faite avec le premier or venu d'Amérique.*
 B 323* | *Crucifix avec des figures en porcelaine.*
 B 324* | *Croix en bois sculpté ayant appartenu à Saint Pie V.*
 B 325 | *Crucifix d'Alphonse le Sage.*
 B 326* | *Croix de l'empereur Constantin.*
 B 327 | *Grande croix patriarcale.*
 B 328 | *Chasuble de l'archevêque Palafox.*
 B 329* | *Tabernacle en argent du maître-autel.*
 B 330* | *La Conception de la Vierge, œuvre du sculpteur Montañez.*

— 142 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Cathédrale ou Giralda.

Sacristie des Calices.

- B 331* | *Magnifique crucifix en bois, œuvre de Montañez.*
 B 332* | *Portes de la Sacristie du maître-autel, auparavant du Sagrario ou trésor.*

- B 798 | *Lutrin du XVIII^e siècle.*
 B 799 | *Autre lutrin du XVIII^e siècle.*
 B 800 | *Grand lutrin sculpté, XVIII^e siècle.*
 B 801 | *Grand lutrin sculpté et brodé avec siège, XVIII^e siècle.*

- 265* | *Porte de l'archevêché.*
 1378 | *La place du Triomphe, la cathédrale et la Lonja, vue prise de la porte du Lion.*

8.^e ALCAZAR DE SÉVILLE.

- 1370* | *Façade du palais de l'Alcazar.*
 219* | *Porte de l'Alcazar.*

Cour de las doncellas.

- 1380* | *Façade du trône du tribunal.*
 252* | *Trône du tribunal.*
 250* | *Façade du salon de Charles-Quint.*
 251* | *Porte du salon de Charles-Quint.*
 1381 | *Chapiteau d'un arceau de la porte du salon de Charles-Quint.*
 1394 | *Façade de la salle de repos des rois maures.*
 1395* | *Porte de la salle de repos des rois maures.*
 1396 | *Chapiteau d'un arceau de la salle des rois maures.*
 1397 | *Mosaïque de la cour.*
 1398 | *Mosaïque de l'épaisseur de la porte de la salle des rois maures.*
 1399 | *Salon et arceaux de l'alcôve des rois maures.*
 1393 | *La cour de las Doncellas, vue de la salle des Ambassadeurs.*

— 143 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

Alcazar.

Salle des Ambassadeurs.

- *1382* | *Façade du salon des Ambassadeurs.*
 1383 | *Chapiteau d'un arceau de la porte de la salle des Ambassadeurs.*
 1381 | *Porte de la salle des Ambassadeurs, fermée.*
 1385* | *Porte de la salle des Ambassadeurs, entr'ouverte.*
 1386 | *Porte de la salle, ouverte et vue en perspective.*
 1387 | *Mosaïque de l'épaisseur de la porte de la salle.*
 1388 | *Intérieur de la salle, vue en perspective.*
 1389 | *Fond de la salle.*
 1390 | *Mosaïque de la salle.*
 1391 | *Autre mosaïque de la salle.*
 1392 | *Autre mosaïque de la salle.*

- 1400* | *Cour ou patio de las Muñecas, partie inférieure.*
 1401* | *Partie supérieure de la dite cour.*
 B 353* | *Oratoire des Rois Catholiques. — Autel en faïence du XV^e siècle.*
 1402* | *Alcôve de Pierre 1^{er} dit le Cruel.*
 1403* | *Arabesques de la porte de la salle de Justice de Pierre 1^{er}.*
 1404 | *Arabesques du côté gauche de la salle de Justice de Pierre 1^{er}.*
 A 1119 | *Vue du salon de Marie de Padilla, peinture.*

Jardins de l'Alcazar.

- *1405* | *Les baines de Marie de Padilla, favorite de Pierre 1^{er}.*
 1406 | *Le parterre de Marie de Padilla.*
 1407 | *Le bassin et la galerie de Pierre 1^{er}.*
 253* | *Vue de la galerie de Pierre 1^{er}.*
 254 | *Vue générale des jardins.*
 1822 | *Autre vue des jardins.*

- 1816 | *Vue de la Plaza Nueva.*

— 144 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SÉVILLE.

9.^e AYUNTAMIENTO OU HOTEL-DE-VILLE.

- 1429* | *Vue générale de la façade de l'Hôtel-de-Ville.*
 1430* | *Partie latérale de gauche de l'Hôtel-de-Ville, détail des deux portes.*
 257* | *Partie latérale de gauche de l'Hôtel-de-Ville, détail du coin.*
 1431* | *Corps principal de l'Hôtel-de-Ville, détails.*
 1432* | *Corps principal de l'Hôtel-de-Ville, détails de la porte.*

CADIZ.

- **1437* | *Le port de Cadix, vu de la gare, en 2 morceaux.*
 1438 | *Le port de Cadix, vu de la gare, en un morceau.*
 1439 | *La place du Peuple.*
 1440 | *Vue générale de la cathédrale.*
 1441* | *Portail de la cathédrale.*
 1442 | *La cathédrale, prise du couvent des Capucins.*
 A 889 | *La Junta de Cadix, tableau de D. R. Rodriguez, à l'Ayuntamiento de Cadix.*

Inclusa de Cadix.

- A 1694 | *La Charité et Saint Vincent de Paul, dessins des fresques peintes par F. Jover.*
 A 1695 | *Groupe de Vierges. — Les Confesseurs; dessins des fresques peintes par Mrs. Jover et Soler.*
 A 1696 | *Les huit Docteurs les plus célèbres par leurs louanges de la Vierge, dessin de la fresque du même auteur.*
 A 1697 | *Le Sauveur, l'ancien Testament, l'Apostolat et les Martyrs, dessins des fresques du même auteur.*

Église de Saint Antoine à Cadix.

- A 1698 | *Vitraux de la chapelle de l'église de Saint Antoine à Cadix, peints par F. Jover.*
 A 1699 | *Autres vitraux de la dite chapelle, du même auteur.*

— 145 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GIBRALTAR.

- 422* Vue des fortifications.
423* Vue de la ville.
424* Vue générale de Gibraltar.

MALAGA.

- *425* Vue de la cathédrale.
*353 Vue panoramique de Malaga, en 4 morceaux.

GRENADE.

ALHAMBRA.

I.

Vues extérieures de l'ancien palais arabe de l'Alhambra.

- *1100* Les Tours vermeilles (torres Bermejas).
**1101* Fontaine de Charles-Quint.
218 La Tour de Justice, entrée de l'enceinte de l'Alhambra.
1102* Porte intérieure de la tour de Justice.
1103* Vue des Adarves ou murailles, et de la tour de la Vela.
1474 Tours de la Vela et de la Armeria.
1475 Tour quebrada et entrée de la Vela.
1104* Vue générale de Grenade prise de l'Artilleria.
1467 La Alcazaba ou citadelle arabe, et la place des Algibes ou citernes.
220 La Puerta del Vino, du côté du couchant.
221* La Puerta del Vino, du côté du levant.

Palais de Charles-Quint.

547 Bas-relief du palais de Charles-Quint.
222 Façade du palais, côté du couchant.
1498 Façade du palais, côté du midi.
1476 Bas-relief du palais, côté du midi.
223 Vue intérieure du palais.

10

— 146 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Alhambra.

- *1105* Vue générale de l'Alhambra, prise de la Tour de l'Hommage.
*1106 Vue générale panoramique de l'Alhambra, prise de la Tour de l'Hommage, en 3 morceaux.

II.

Vues intérieures du palais arabe de l'Alhambra.

1.° COUR DES ARRAYANES OU MYRTES, OU DE L'ALBERCA.

- *1107* Vue générale du côté gauche de la cour des Myrtes, ou de l'Alberca, et de la Tour de Comarech.
224* Vue extérieure de la galerie latérale de gauche.
1108 Vue générale du côté droit de la cour.
225* Vue extérieure de la galerie latérale de droite.
226 Galerie gauche de la cour.
236 Entrée de la salle des Ambassadeurs.
1110* Alhamie ou divan de la cour des Myrtes.
227 Galerie qui conduit à la salle des Ambassadeurs.
228 Autre alhamie, ou divan de la cour des Myrtes.
548* Porte de la cour des Myrtes.
1171 Détail d'une porte de la cour de l'Alberca.
1173 Détail dans une galerie de la cour des Myrtes.
1146 Chapiteau de la cour des Myrtes.
1172 Autre chapiteau de la cour des Myrtes.
1109* Porte donnant passage de la cour des Myrtes à celle des Lions.

2.° SALLE DES ESCUDOS OU ÉCUSSENS.

- 1195 Détail de la muraille de la salle des Écussons.
1196 Détail d'ornements de la salle des Écussons.
1194 Détail de la porte centrale de la salle des Écussons.

3.° COUR DES LIONS.

- *550* La cour des Lions, vue prise de la salle des Écussons.
550bis* Autre vue de la cour des Lions, prise de la salle des Écussons.

— 147 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Alhambra.

- 1112* La cour des Lions, prise de la porte d'entrée.
1113* Intérieur de la galerie et du pavillon du couchant de la cour.
230* Entrée de la cour des Lions.
231 Entrée à la galerie gauche de la cour.
229* Fond de la galerie gauche de la cour.
*549 Galerie gauche de la cour.
556 Galerie droite de la cour.
1189 Angle gauche de la cour.
1121 Vue extérieure de la galerie gauche de la cour.
1157 Cour des Lions, pavillon du nord.
*1116 Pavillon du nord de la cour.
234* Pavillon du nord, vu de la galerie de droite.
1187 Détail des lambris du pavillon du nord.
1186 Autre détail de lambris de la cour des Lions.
233 Fontaine et cour des Lions, côté du levant.
*232 Fontaine et cour des Lions.
1185* Fontaine des Lions.
*1114 Pavillon Est de la cour des Lions.
1114bis* Autre vue du dit pavillon.
235* Pavillon Est, ou du levant de la cour.
235bis Autre vue du dit pavillon.
1115* Pavillon Est et porte de la salle des Deux-Sœurs.
1117 Pavillon Nord pris de la galerie gauche.
1118 Chapiteaux de deux colonnes.
1119 Chapiteaux de deux autres colonnes.
1158 Chapiteau d'une colonne.
1159 Autre chapiteau de colonne.
1160 Chapiteaux de deux colonnes.
1161 Id. id.
1162 Id. id.
1163 Id. id.
1178 Chapiteau d'une colonne.
1179 Id. id.
1180 Id. id.
1181 Chapiteaux de deux colonnes.
1182 Id. id.
1183 Id. id.
1184 Id. id.

— 148 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 35x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Alhambra.

4.° SALLE DES ABENCERRAGES.

- 238 Entrée de la salle des Abencerrages.
238bis* Autre vue de la même entrée.
1131* Partie intérieure de la porte de la salle des Abencerrages.
1462* Plafond de la salle des Abencerrages.
1463 Détail de la muraille de la salle.
1461 Autre détail de la muraille de la salle.
1465 Autre détail de la muraille de la salle.
1466* Arc et chapiteau de l'alcôve de la salle des Abencerrages.

5.° SALLE DE JUSTICE.

- **1132 Entrée de la salle de Justice.
1134* La salle de Justice, vue de la galerie.
551* Vue intérieure de la salle de Justice.
551bis Autre vue intérieure de la dite salle.
1133* Vue intérieure de la salle de Justice, en regardant vers la cour des Lions.
A 849 La salle de Justice visitée par des arabes, peinture.
B 392 Fameux vase arabe de l'Alhambra.
1169 Détail de la muraille de la salle de Justice.
1170 Chapiteau d'une colonne de la salle de Justice.
B 288 Auge en pierre trouvée à l'Alcazaba.

6.° SALLE DES DEUX SEURS.

- 1156* Façade de la salle des Deux-Sœurs dans la cour des Lions.
**1164* Entrée de la salle des Deux-Sœurs.
1122* Porte en bois de la salle des Deux-Sœurs.
1123* Babuchero ou niche à babouches de la dite salle.
1124 Imposte de la porte intérieure de la salle.
1197 Porte récemment découverte dans une alcôve de la dite salle.
1129 Fenêtre au-dessus de l'alcôve de la salle des Deux-Sœurs.
555bis* Autre fenêtre de la salle des Deux-Sœurs.
555* La dite fenêtre, vue en détail.

— 149 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Alhambra.

- 1125 Frise de la salle des Deux-Sœurs.
 1126 Détail de la muraille de la dite salle.
 1127* Plafond de la salle des Deux-Sœurs.
 1128 Azulejos ou carreaux de faïence de l'alcôve de la dite salle.
 1165 Faïences de la même salle.
 1166 Faïences de la porte de la salle des Orangers dans la salle des Deux-Sœurs.
 1199 Faïences ou azulejos de la salle des Deux-Sœurs.
 1198* Détail intérieur d'une porte de la dite salle.
 321* Cuivre représentant en gravure divers motifs de la salle des Deux-Sœurs.
 1482* Ajimez ou fenêtre de la salle des Deux Sœurs, plâtre.

7.° MIRADOR OU BALCON DE LINDARAJA.

- *552* Mirador ou balcon de Lindaraja.
 552bis* Autre vue du mirador.
 1130 Imposte et frise de l'arc du balcon de Lindaraja.
 1168 Carreaux de faïence ou azulejos du balcon de Lindaraja.
 1167 Vue du jardin de Lindaraja.

8.° SALLE DE LA BARCA.

(Cette salle sert de vestibule à celle des Ambassadeurs.)

- 1149 Babuchero ou niche à babouches de la salle de la Barca.
 1174 Ornaments et carreaux de faïence de la salle de la Barca.
 1175 Ornaments de la muraille de la dite salle.
 1176 Ornaments et chapiteau de l'arc du fond de la salle.
 1177 Colonne et naissance de l'arc de la salle de la Barca.

9.° SALLE DES AMBASSADEURS.

- 1150 Babuchero ou niche à babouches de la salle des Ambassadeurs.
 557* Vue intérieure de la salle des Ambassadeurs.
 557bis Autre vue intérieure de la dite salle.

— 151 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Alhambra.

- 237 Fenêtre de la Mosquée.
 244* Autre fenêtre de la Mosquée.
 1137 Inscription arabe de l'ancien Hôtel des Monnaies.
 B 554 Lampe fameuse de la Mosquée, conservée au Musée Archéologique de Madrid.

2.° EL GÉNÉRALIFE, PROPRIÉTÉ DU PRINCE PALAVICINO.

- 240* Vue de la Mosquée et du Généralife.
 242 Jardins du Généralife.
 243 Vue intérieure du Généralife.
 1138* Galerie du Généralife.
 1139 Porte intérieure du Généralife.
 1140* Le Cyprés de la sultane.

3.° VUES GÉNÉRALES DE L'ALHAMBRA ET DE GRENADE.

- *1473* La Tour de l'Aqueluc.
 219 La Tour de los Picos.
 219bis* La Tour de los Picos, vue du chemin intérieur.
 1479 La Tour des Dames.
 1480* Tours de l'Infante et de la Captive.
 241 Vue de l'Alhambra, prise de la cuesta del Chapiz.
 554* Vue de l'Alhambra, prise du Sacromonte.
 *1141 Vue de l'Alhambra, prise du chemin du Sacromonte.
 *1142 Vue panoramique de l'Alhambra et de Grenade, prise de la place de Saint Nicolas, en 4 morceaux.
 1143 Vue du Généralife et de l'Alhambra, prise de la place Saint Nicolas, en un morceau.
 *1144 Vue panoramique de l'Alhambra et de Grenade, prise de la Silla del Moro, en 5 morceaux.
 1145 Vue de l'Alhambra et de Grenade, prise de la Silla del Moro, en un morceau.

IV.

Vues à l'intérieur de la ville.

CATHÉDRALE.

- 1147* Tombeau des rois catholiques dans la Chapelle royale.
 A 942* Vue de la Chapelle royale.

— 150 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Alhambra.

- 1188 Détails d'ornements de la salle.
 1151 Détails de la salle des Ambassadeurs.
 1152 Autres détails de la salle.
 1153 Détails d'ornements de la salle.
 1154 Détails de la salle des Ambassadeurs.
 1155 Chapiteau de la salle des Ambassadeurs.
 1189 Carreaux en faïence de la dite salle.
 1190 Autres carreaux en faïence de la dite salle.
 1191 Autres carreaux en faïence de la dite salle.
 1192 Autres carreaux en faïence de la dite salle.
 1193 Autres carreaux en faïence de la dite salle.
 1477 Carreaux en faïence de la dite salle.
 1478 Autres carreaux en faïence de la même salle.
 1111* Ajimez, ou fenêtre en arc, soutenue par une colonne, de la salle des Ambassadeurs.
 239 Vue du mihrab ou cabinet de toilette de la Reine, prise de la dite salle.
 239bis Autre vue du mihrab ou cabinet de toilette de la Reine.
 *246 Vue de l'Albaicin ou quartier arabe de Grenade, prise de la salle des Ambassadeurs, en 2 morceaux.
 1148 Vue de la Tour de l'Hommage, prise de la salle des Ambassadeurs.
 1469 Les défilés de la rivière Darro.
 248 Les défilés du Darro, vue prise du Cabo.

10.° COUR DE LA MOSQUÉE.

- *245 Cour de la Mosquée.
 553 Porte de la cour de la Mosquée.
 553bis Autre vue de la dite porte.
 1481* Cour de la Mosquée, dessin.

III.

Vues extérieures du palais arabe.

1.° LA MOSQUÉE, PROPRIÉTÉ PARTICULIÈRE.

- *1135* Porte de la Mosquée.
 1136 Vue intérieure de la Mosquée.

— 152 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GRENADE.

Cathédrale.

- A 1183 Célébration des offices dans la chapelle royale, peinture.
 B 287 Statue d'Isabelle la Catholique, de face (dans la sacristie).
 B 287bis La dite statue, de profil.
 B 285* Sceptre, couronne, épée et missel avec son coffret, des rois catholiques.
 B 286* de la bibliothèque: Triptyque ayant appartenu au Grand Capitaine, magnifique émail de Limoges.
 B 379 au couvent des Chartreux: Saint Bruno, statue en bois.
 1470* La Place Neuve.
 1471 Ermitage de Saint Sébastien.
 1472 Inscription qui se trouve au dit ermitage.
 247* Vue de l'Alhambra, prise de la ville.

V^e RÉGION.

LITTORAL DE LA MÉDITERRANÉE.

ALICANTE, ELCHE, MURCIE ET CARTAGÈNE.

SAX (Alicante).

- 569 Vue générale de Sax.
 198 La station de Sax.

ALICANTE.

- *201* Vue de l'Ayuntamiento ou Hôtel-de-Ville.
 202* Vue générale d'Alicante.
 *203 Vue du château d'Alicante.

ELCHE (Alicante).

- *1055* Entrée d'Elche en venant d'Alicante.
 1056 Une rue d'Elche.
 1057* Château du Duc d'Altamira, actuellement prison d'Elche.
 1058 Château et moulin d'Elche.
 1059 Maison de la Huerta ou campagne d'Elche.
 1060* Tour de Rapsambian, propriété de M. le comte de Luna.

— 153 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 6 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

ELCHE (Alicante).

- *1061* Tour et moulin.
 1062* Forêt de palmiers d'Elche.
 1063* Acequia ou canal d'irrigation.
 1064* Palmiers et habitants de la Huerta, faisant la cueillette des dattes.
 397* Groupe de palmiers.
 398 Vue générale d'Elche.
 1065* Vue d'Elche.
 1066* L'église de Saint Jean, vue prise du pont.
 1067* Pont sur le torrent d'Elche.
 1068* L'Hôtel-de-ville, ou ayuntamiento d'Elche.
 B 284 *Cupidon endormi*, sculpture romaine trouvée à Elche.

ORIHUELA (Murcie).

- 1043 Porte de l'église de Saint Jacques.
 1044 Cour du couvent de Saint Dominique.
 1045 Rue de la Corredera.
 1046* Vue de la rivière Segura, prise du levant.
 1047 Vue du Segura, prise du couchant.
 1048 Vue d'Orihuela.
 1049 Vue d'Orihuela, prise de la porte de Murcie.

MONTEAGUDO.

- *426 Le château de Monteagudo.
 426bis Vue de Monteagudo.

MURCIE.

- 945 La place de Taureaux ou de Saint Augustin.
 946* Vue du Pont sur le Segura.
 947 Promenade de l'Arenal.
 948 L'Ayuntamiento et la Bibliothèque.
 949 L'Ayuntamiento ou Hôtel-de-ville.
 950 Palais épiscopal.
 *951 Vue de la rivière Segura.

Cathédrale de Murcie.

- 952 Façade principale.
 953 Vue générale de la cathédrale.
 953bis Autre vue générale de la cathédrale.

— 154 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 6 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MURCIE.**Cathédrale.**

- 954 Détail de la façade.
 955 Détail et balcon.
 *956 Partie latérale.
 *957 Porte latérale.
 958 Porte des Apôtres.
 959 Vue extérieure de la Chapelle du marquis de los Velez.
 960 Fenêtre du clocher.
 961 Détails des fenêtres et de la corniche.
 *962 La Place Cadenas.
 963 Porte Cadenas.

- 964 Maison du peintre Villasis.
 965 Balcon de la rue Traperia.
 966 Palais du marquis d'Almodovar.
 *967 Eglise de Saint Dominique.
 *968 Palais du marquis de Villafraña de los Velez et couvent de Sainte Claire.
 969 Maison de la rue Jaboneria.
 970 Palais du baron d'Albañá.
 *971 Couvent de Saint Jérôme.
 972 El contraste, ou Bureau des poids et mesures.
 973 Place Saint Pierre.
 974 Palais du marquis de Espinardo.
 975 Autel des Sacrifices, d'origine romaine, dédié à la Paix; trouvé à Cartagène, il fut transporté, en 1594, au palais du marquis de Espinardo.
 975bis Le même Autel vu sur une autre face.
 976 Maison de las Bombas.
 977 Rue de la Acequia ou canal.
 978 Vue générale de Murcie, en 5 morceaux.
 979 Vue générale de Murcie, en 3 morceaux.
 980 Vue générale de Murcie, en un morceau.
 *981 Vue de la Huerta ou campagne de Murcie.
 982 Autre vue de la Huerta.
 983 Id. id.
 984 Id. id.
 984bis Id. id.

— 155 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 6 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MURCIE.

Figures processionnelles de l'église de Jésus à Murcie,
 statues en bois peint, œuvres de Zarzillo.—Il est d'usage, aux processions de la Semaine Sainte, de porter solennellement ces statues qui sont de grandeur naturelle.

- B 274 *La Cène*.
 B 275 *La prière du Jardin*.
 B 276 *Le baiser de Judas*.
 B 277 *La flagellation*.
 B 278 *La chute de N.-S.*
 B 279 *La Vierge des Douleurs*.
 B 280 *Sainte Véronique*.
 B 281 *Saint Jean*.
 B 282 *Saint Jérôme*.

Sanctuaire de la FUENSANTA, près Murcie.

- 985 Le Sanctuaire, vue de la Casa del Labrador.
 *986 Sanctuaire de la Fuensanta.
 987 La Casa del Labrador, vue du Sanctuaire.

CIEZA (Murcie).

- 988 Vue générale de Cieza.
 989 Pont de Cieza.
 989bis Autre vue du même pont.

ARCHENA (Murcie).

- 515 Pont du chemin de fer.
 515bis Autre vue du même pont.
 516 Passage du chemin de fer, appelé de los Almadenes.
 990 L'établissement thermal d'Archena.

LORCA (Murcie).

- 499* La célèbre Digue, ou Pantano de Lorca.

CARTAGÈNE (Murcie).

- 991* La porte del Mar.
 992 Vue générale de la ville, en 2 morceaux.
 993* L'Ecole de marine.
 994* Vue de Cartagène, en 2 morceaux.

— 156 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 6 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CARTAGÈNE.

- 995* Vue de l'Arsenal.
 996* Entrée de l'Arsenal.
 *997 Vue générale de l'Arsenal, en 4 morceaux.
 998 Le bassin flottant, supportant la frégate cuirassée *Arapiès*.
 *999 La frégate cuirassée *Numancia*.
 1000* Vue générale du port de Cartagène.
 1001 Vue générale de Cartagène et de l'Arsenal, en 3 morceaux.
 1002 La bocana ou entrée du port.
 1003 Fabrication de blocs artificiels pour les travaux du port.
 1004 Construction du brise-lames de Curra.
 1005 Phare du cap de Palea.

VI^E RÉGION.**VALENCE, CATALOGNE, ARAGON ET NAVARRE.****JÁTIVA.**

- *881 Vue générale de Játiva.
 *882 Fontaine de Játiva.
 *883 L'hôpital civil.

VALENCE.

- *894 La place des taureaux.
 895 Palais du marquis de Dos Aguas.
 *896 Portail du dit palais.
 897* Eglise de Sainte Catherine.

Cathédrale de Valence.

- *898 Le Miguelete, ou tour de la cathédrale.
 *899 Vue générale de la porte del Palau.
 *900 Porte del Palau.
 901 Porte des Apôtres.
 A 1207 *Le tribunal des eaux tenant ses célèbres séances devant la porte des Apôtres*, peinture.
 902 Vue générale de la cathédrale.

— 161 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BARCELONE.

- 1244 Rambla de Sainte Monique, et la banque de Barcelone.
 1245* Rambla du Centre.
 1246 La fort de Monjuich.
 *1247 La muraille de la mer.
 *1248 Place du duc de Medinaceli.
 1249 Place du Commerce ou du Palais.
 *1250 Fontaine de la place du Commerce.
 *1251 La Lonja ou Bourse.
 1252 Façade de Santa Maria del Mar.
 1253 Détail du portail de Santa Maria del Mar.
 1254 Détail de la porte latérale gauche de Santa Maria del Mar.
 1255 Détail de Santa Maria del Mar.—Porte de l'Immaculée Conception.
 1256 Escalier d'une maison particulière de la rue de Moncada.
 1257 Le même escalier, détail.
 *1258 El Ayuntamiento ou Hôtel-de-Ville.
 1259 Ancienne façade de l'Ayuntamiento.
 *1260 Palais de la Députation provinciale.
 1261* Détail extérieur de la Audiencia.
 *1262 Entrée de la cour de la Audiencia.
 *1263 Escalier de la Audiencia.
 1264 Cour de la Audiencia.
 *1265 Détail de la cour de la Audiencia.
 *1266 Partie supérieure de la cour de la Audiencia.
 1267* Chapelle de Saint Georges à l'Audiencia.
 1268* Un Arabe demandant l'aumône.

Cathédrale de Barcelone.

- *1269 Porte de la Pitié.
 1270 Porte extérieure de Sainte Lucie.
 1271 Porte de Sainte Eulalie.
 1272 Porte latérale de droite.
 *1273 Cloître et porte principale intérieure.
 *1274 Cloître et porte.
 1275 Fontaine du cloître.
 *1276 Les archives.
 *1277 Porte du cloître.

11

— 162 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BARCELONE.

Cathédrale.

- 1278 Chapelle du cloître.
 1279 Vue du cloître.
 *1280 Autre vue du cloître.
 *1281 Porte intérieure de Sainte Lucie, et tombeau du bouffon, Mossen Borri.
 1282 Grille du cloître.
 1283 Autre grille du cloître.
 1284 Autre grille du cloître.
 *1285 Chapelle du cloître.
 1286 Fontaine du cloître.
 1287 Autre fontaine du cloître.
 1288 Porte du cloître.

- *1289 Couvent de Sainte Claire, ancien palais des rois d'Aragon.
 *1290 Maison de la Canongia ou du Canonat.
 *1291 Casa-gremio, ou maison de la corporation des cordonniers.
 *1292 Tours de la Place neuve.
 *1293 Eglise del Pino.
 1294 Maison particulière du XVIII^e siècle.
 1295 Couvent de Monte Sion.
 *1296 Cour intérieure du couvent de Monte Sion.
 *1297 Cour extérieure du couvent de Monte Sion.
 *1298 Eglise de Sainte Anne.
 *1299 Cloître de l'église de Sainte Anne.
 1491 Couvent de Saint Paul.—Porte de l'église.
 1492 Cloître de Saint Paul.
 1493 Autre vue du cloître de Saint Paul.
 *1494 Autre vue du cloître de Saint Paul.
 *1495 L'Université.
 1496 Cloître de l'Université, partie supérieure.
 1497 Cloître de l'Université, partie inférieure.
 *1498 Vue panoramique du port de Barcelone, prise de la place du Commerce, en 2 morceaux.
 1499 Vue panoramique de Barcelone, prise de Monjuich, en 4 morceaux.
 389 Vue panoramique de Barcelone, prise de Monjuich, en 3 morceaux.

— 163 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BARCELONE.

- 330* Vue panoramique de Barcelone, prise de Monjuich, en un morceau.
 1500 Vue panoramique de Barcelone, prise de Gracia, en 2 morceaux.
 391* Station du chemin de fer de Saragosse.
 428 Le Pont du Diable, à Martorell.

GERONA.

- 398* | Vue de Gerona.

LÉRIDA.

- 399* | Vue de Lérida.

SARAGOSSE.

- *1666* Statue de Pignatelli.
 1667 Façade de l'église de Santa Engracia.
 1668 Promenade de Santa Engracia.
 1669 La Députation provinciale.
 1670 Palais de la Audiencia et promenade du Coso.
 1671 Portail du palais de la Audiencia.
 407* La tour Neuve, ou tour penchée.
 *407bis Autre vue de la tour penchée.
 407ter La tour penchée, peinture.
 A 851 Place et église de Saint Nicolas.
 1672 La Lonja ou bourse.
 1674 La Lonja vue de face.
 1674bis Autre vue de la Lonja.
 1680 Vue intérieure de la Lonja.
 1676 Eglise de la Magdeleine.

- 1677* Corniche de la maison du comte d'Argillo.
 1678 Cour de la dite maison.
 1679* Autre vue de la même cour.

— 164 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SARAGOSSE.

- *1680* Cour de la maison de Pardo.
 1681* Détail de la dite cour.

Maison de Zaporta ou de l'enfante.

- *1682* Portail de la dite maison.
 1683* Vue de la cour.
 1684 Détail de la cour.
 1685 Autre vue de la dite cour.
 *1686 Autre vue de la cour.
 1687 Détail de la cour.
 1688 Autre détail de la cour.
 A 850 Cour de la maison de l'Infante, peinture.

Eglise de La Seo.

- *1675* Tour de l'église.
 1690* Abside de l'église.
 1691* Détail de l'Abside.
 1761* Vue intérieure de l'église.
 1762* Chapelle de Zaporta.
 1765* Grille, en cuivre repoussé, de la chapelle de Zaporta.
 1763 Voûte centrale de l'église.
 1750 Vue derrière le chœur.
 A 1749 Vue intérieure de l'église de La Seo, peinture.
 1760* Détail du chœur.
 1764* Chapelle de Saint Jean.
 1766* Tombeau de l'archevêque D. Lope de Luna, fondateur de l'église.
 B 723* Custodia, ou ostensorio en argent, fait en 1537; poids 200 kilos.

Eglise de la Vierge du Pilar.

- *157* Vue de l'église, prise du pont.
 *1692 Vue de l'église, prise de la place.
 1693 Vue générale prise de la tour Neuve.
 1694 Vue générale intérieure de l'église.
 1757* Autre vue générale intérieure de l'église.
 1695* Peintures de la coupole.

— 165 —

Números des | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SARAGOSSE.

Église de la Vierge du Pilar.

- *1697* Vue du maître-autel.
- *1698* Vue générale du chœur.
- 1750* Les orgues du chœur.
- 1751* Les stalles du chœur.
- 1751bis Autre vue des stalles du chœur.
- 1752 Autre vue des stalles.
- 1752bis Autre vue des stalles.
- *1698* Chapelle de Notre-Dame du Pilar.
- 1758* Derrière de l'autel du Pilar.

- 1754 Vue générale de Saragosse, prise d'Altabas, en 3 morceaux.
- 1754bis* La même vue générale, en 2 morceaux.
- 1754ter* La même vue, en un morceau.
- 1755 Le pont sur l'Èbre, vue prise de San Lazaro.
- 1756 Le dit pont, vue prise du Pilar.
- *150* Vue générale de Saragosse, prise du Cabezo-Cortado.
- *1699* Tour de Saint Gil.
- 1700* Portail de l'église de Saint Michel.
- *1722* Tour de Saint Michel.
- *1723* Rue du marché.
- *1724* Église de Saint Paul.—Porte du Christ.
- *1725* Tour de l'église Saint Paul.
- *1726* Tour de la rue de Antonio Perez.
- 1727* La tour du Trouvère.
- *1728* Muraille de l'ancienne ville, conservant les traces des boulets lancés lors du fameux siège de 1808.
- 1729* Maison de la place de San Carlos.

Ancienne mosquée de l'Aljaferia de Saragosse.

- 1743* Entrée de l'ancienne mosquée.
- 1740* Intérieur de la mosquée.
- 1744* Autre vue intérieure.
- 1745* Autre vue intérieure.
- 1746 Autre vue intérieure.
- 1747* Fenêtre de l'escalier principal.
- *1748* Caserne de l'Aljaferia.

— 167 —

Números des | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

ALHAMA D'ARAGON.

- *1663* Vue générale du village.
- *1664* La route royale, vue prise de la casa de la montaña.
- 1665 Vue générale panoramique, en 2 morceaux.

MONASTÈRE DE PIEDRA, près d'Alhama d'Aragon.

- *1626* Vue générale du Monastère.
- *1627* Façade de l'entrée du Monastère.
- *1628* Tour de l'Hommage.
- *1629* Abside et tour de l'église.
- 1630* Fenêtre de la salle du Chapitre.
- *1631* Cascade de la Queue de cheval.
- 1632* Cascade Iris.
- *1632bis* Autre vue de la dite cascade.
- *1633* Cascade basse des Frères.
- *1634* Cascade haute des Frères.
- *1635* Lac du Verger.
- *1636* Cascade ou Bain de Diane.
- *1637* Le torrent des Merles.
- *1638* Grotte de l'Artiste.
- *1639* Cascade Capricieuse.
- *1640* Cascade Trinité.
- *1641* Cascade Sombria.
- *1642* La Olmeda.
- *1643* Le Parc.
- *1644* Cascade de las Requiadas.
- *1645* Cascade del Vado ou du Gué.
- *1646* Vue générale des pêcheries et du rocher du Diable.
- *1647* Pêcherie des truites.
- *1648* Pêcherie des saumons.
- 1649 Intérieur de la grande grotte.
- *1650* Grotte des Morts.

RICLA.

- *1655 | Vue de Ricla.

CALATAYUD.

- 148 Vue générale de Calatayud.
- *149 L'église de Sainte Marie.

— 168 —

Números des | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SARAGOSSE.

Musée provincial de Saragosse.

- 1731* Fragment de la mosquée de l'Aljaferia, XII^e siècle.
- 1732* Autres fragments de la dite mosquée.
- 1733* Fragment détaillé de la mosquée.
- 1734* Chapiteaux arabes provenant du château de la Aljaferia.
- 1735* Autres chapiteaux arabes, de la même provenance.
- 1736* Autres chapiteaux arabes, de la même provenance.
- 1737* Corniches, style ogival du XV^e siècle, provenant de l'ancienne douane.
- 1738* Autres corniches, de même style et provenance.
- 1739* Autres corniches, de même style et provenance.
- 1740* Autres corniches, de même style et provenance.
- *1741* Galerie du Musée provincial.
- 1742* Cour du Musée provincial.

- *1749* Porte de N. D. du Carmen.
- *1753 Vue générale de Saragosse, prise du Portillo, en 2 morceaux.
- A 1717 Rideau du théâtre principal, peinture.
- B 724 Tapisserie de l'Université des lettres, représentant Sainte Isabelle et son mari.

ALHAMA D'ARAGON, (station du chemin de fer de Saragosse à Madrid).

- *1651* Tunnel et pont du chemin de fer.
- *1652* Les Thermes, vues du pont du chemin de fer.
- *1653* Vue générale des Thermes de Mathieu.
- *1654* Le lac, vue prise du palais.
- *1655* Les îles du lac.
- *1656* Le lac et le palais.
- *1657* Sépulture de la famille Mathieu.
- *1658* La cascade.
- *1659* Les bains vieux et ceux de San Roque.
- *1660* Les bains de San Fermín.
- *1661* Les bains du Roi.
- *1662* L'église et le pont sur la rivière Jalon.

— 168 —

Números des | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BUBIERCA.

- 145 | Vue de Bubberca.

SIGUENZA.

- *141 Vue générale de Siguenza.

PAMPELUNE.

- 401* Entrée de la cathédrale par le cloître.
- 402 Cloître de la cathédrale.
- 403 Partie extérieure du dit cloître.
- 404 Six beaux chapiteaux byzantins, seuls restes de l'ancienne cathédrale qui s'est écroulée au XV^e siècle.
- 405 Quatre autres chapiteaux, de la même provenance.
- B 188* Beau Christ en bois, exécuté par Michel Anchetia (de la cathédrale).
- B 189 Coffret en ivoire ayant appartenu à la reine Blanche de Navarre (de la cathédrale).

VII^e RÉGION.

LA RIOJA, BISCAYE, LES ASTURIES ET CASTILLE.

ALFARO.

- *159 | Vue d'Alfaro.

CALAHORRA.

- *160 Vue de Calahorra.
- *161 Cathédrale de Calahorra.

— 169 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscopes; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LOGROÑO.

- 166 La rue du Marché, à Logroño.
 *167 Maison du duc de la Victoire, général Espartero.
 *168 Vue générale de Logroño.
 163 Vue intérieure de la station du chemin de fer.
 *164 Vue extérieure de la station.

PUEBLA DE LA BARCA.

- *169 Vue générale.

CENIZERO.

- *170 Vue de Cenizero.

BRIONES.

- *171 Vue de Briones.

HARO.

- *172 Vue de Haro.

ORDUÑA.

- *180 Eglise de la Antigua de Orduña.

MIRAVALLS.

- 181 Viaduc de Miravalles.

BILBAO.

- *182 Vue de Bolueta.
 *183 Viaduc de la Peña.
 *184 Vue de l'île.
 *185 Vue intérieure de la station de Bilbao.
 *186 Vue extérieure de la station.
 *187 Le pont et la promenade de l'Arenal.
 188 Albia.
 *189 Autre vue d'Albia.

— 171 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscopes; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

OVIEDO.

Objets divers de la Chambre sainte d'Oviedo.

- B 182* La croix de Pélage, vue de face.
 B 182bis La même, vue par derrière.
 B 183* La croix des anges, vue de face.
 B 183bis La même, vue de l'autre côté.

TORO.

- *438 La tour de l'Horloge.
 *439 El Ayuntamiento ou Hôtel-de-Ville.
 *440 La cathédrale, vue de la Glorietta.
 *441 Porte principale de la cathédrale.
 *442 Porte de l'ancien couvent de Saint Dominique.
 *500 Tranchées du chemin de fer près de Toro.
 500bis Autres tranchées près de Toro.

ZAMORA.

- 501 Le pont de Castronuño, en 2 morceaux.
 *437 Station du chemin de fer.
 *437bis Autre vue de la Station.
 *430 Façade de la cathédrale.
 *429 La cathédrale, vue par derrière.
 387 La cathédrale.—Porte de l'évêque.
 387bis La même Porte, sous deux autres points de vue.
 387ter La maison du Cid.
 *431 Porte principale de l'église de la Madeleine.
 *432 L'église de la Madeleine.
 433 La Casa de los Momos.
 *436 Murailles et fausse porte de la ville, avec la maison de Doña Urraca.
 386 Vue de Zamora, en un morceau.
 *435 Vue générale de Zamora, en 2 morceaux.
 489 Pont en pierre sur le Duero, en 2 morceaux.

— 170 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscopes; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

BILBAO.

- 392 Vue de Senleja.
 393 Vue d'Achuri.
 394 Le pont d'Isabelle II.
 395 Le pont suspendu.
 *191 Le pont de Luchana.
 *192 Vue de Portugalete.
 1446 Etablissement des bains de mer de Las Arenas.

SANTANDER.

- *270 Portail de la Collegiata de Santillana, près Santander.
 271 Cloître du dit monastère.
 *272 Galerie du levant du dit cloître.
 **273 Galerie du midi du dit cloître.
 274* Vue générale de Santander.
 275* Autre vue générale de Santander.
 ***276 Vue générale panoramique de Santander, en 3 morceaux.

LEON.

- 326 Abside de Saint Isidore.

Objets divers de l'église de Saint Isidore.

- B 185* Un calice et une croix en filigrane d'or.
 B 186 Une croix gothique en or.
 B 187 Un coffret ou reliquaire en ivoire.
 B 197 Reliquaires contenant la main de Saint Martin, la mâchoire de Saint Jean Baptiste, un doigt de Saint Isidore et des cheveux de la Vierge.

OVIEDO.

- 281 Vue générale d'Oviedo.
 282 Porte principale de la cathédrale.
 283 Intérieur du cloître de la cathédrale.
 284 Chapiteau représentant la mort du roi don Fabilo à Cangas de Onís.

— 172 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscopes; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SALAMANQUE.

- *362 La Plaza Mayor.
 1831 L'Hôtel-de-Ville ou Ayuntamiento.
 1883 Portail de l'église de Saint Martin.
 *1885 Porte de l'église de Saint Martin.
 1884 Porte de l'église de Saint Just.
 1881 Porte de Sainte Marie de las Dueñas.

Eglise et monastère de Saint Dominique.

- *369 Vue générale.
 369bis Vue de la façade.
 1874 Détail de la façade, en hauteur.
 1875 Autre détail de la façade, en travers.
 1876 Voûte du chœur.
 *1877 Vue intérieure de l'église.
 A 1798 Fresque du chœur, peinte par Palomino.
 1878 Vue intérieure de la sacristie.
 1879 Porte du salon.
 *1880 Galerie du cloître.
 *370 Vue générale du cloître.
 *370bis Fragment détaillé du cloître.

Musée provincial de Saint Dominique.

- B 822 Modèle d'un autel ou petit temple, destiné à la cathédrale, œuvre de D. Manuel Rodriguez, architecte du XVII^e siècle.
 B 823 Statue en argent, représentant Saint Michel terrassant le démon, œuvre de J. de Aré.
 B 827 Fauteuil de Fr. Antonio de Sotomayor.
 B 828 La Vierge de la Vega, statue.

- *1839 La tour del Clavero.

- 1836 Façade de la Casa de Salina.
 *1882 Cour de la dite maison.
 1883 Détail de la dite cour.
 *1887 Porte de l'église de San Benito.

— 173 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SALAMANQUE.

Maison des Coquilles, ou de las Conchas.

- *367 Façade principale.
1861 Porte de la maison.
1862 Grillage d'un balcon.
1863 Balcon et autre fenêtre grillée.
1864 Grillage d'une fenêtre.
*1865 Vue générale de la cour.
1866 Détail de la cour.

Séminaire de Salamanque.

- 1837 Vue générale.
*1867 Vue prise du collège des Irlandais.
1868 Salle du Chapitre.
B 824 *Le Christ flagellé*, statue en bois, œuvre de Louis Carmona.
A 1799 *Abraham offrant à Melchisedech le pain et le vin*, tableau de P. P. Rubens.
A 1800 *La reine de Saba visitant Salomon*, tableau du même peintre.

Université de Salamanque.

- 1828 Statue de Fr. Luis de León.
*1829 Petites écoles (escuelas menores).—Vue générale de la façade.
1854 Id. Id. Détail de la façade.
*1830 Id. Id. Porte des archives.
364 Id. Id. Entrée de la cour.
1832 Id. Id. Porte intérieure.
*365 Id. Id. Vue de la cour.
365bis Id. Id. Autre vue de la cour.
*1827 Vue générale de l'Université.
363 Vue de la façade.
363bis Détail de la façade.
1855 Détail de la partie inférieure de la façade.
1856 Détail de la partie supérieure de la façade.
*1840 L'escalier.
*1857 Galerie intérieure de l'Université.

— 174 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SALAMANQUE.

Université.

- *1858 Porte de la Bibliothèque.
*1859 Vue de la Bibliothèque.
*1860 Retable de la chapelle.
*366 Derrière des petites écoles.

- *377 Le vieux collège, actuellement siège de la Députation provinciale.

Cathédrale de Salamanque.

- *1833 Vue de la cathédrale prise du Séminaire.
*1834 Vue prise du côté du levant.
*1841 Tour de la cathédrale.
*373 Porte des Rameaux.
*373bis Autre vue de la dite porte.
*1842 Façade principale.
1843 Porte de Saint Clément.
374 Vue générale de la porte dite de la Naissance du Christ.
374bis Autre vue de la dite porte.
1844 Porte latérale de droite appelée porte de l'évêque.
*375 Porte de la petite cour.
*376 Tour du Coq.
376bis Autre vue de la tour du Coq.
1894 Chapelle mudéjar, dans le cloître.
1895 Chapelle de Sainte Barbe, dans le cloître.
*1845 Cathédrale vieille.—Nef principale.
*1846 Id. Nef du transept.
1847 Id. Vue des tombeaux.
*1848 Id. Entrée de la chapelle de l'évêque de Séville D. Diego de Anaya.
1849 Id. Vue intérieure de la coupole de la tour du Coq.
*1850 Vue intérieure de la nef principale.
1851 Vue du transept.
1852 Vue intérieure de la sacristie.

— 175 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SALAMANQUE.

- B 825 *La Vierge soutenant le cadavre de son divin Fils*, groupe sculpté en bois par L. Carmona.
B 826 *Le Christ des Batailles; crucifix en bois avec lequel on haranguait les troupes du Cid; ce dernier portait l'autre crucifix plus petit, sous son armure.*
B 829 *Un fûtueil et une table de la salle du Chapitre.*
A 1801 *La décollation de Saint Jean Baptiste*, peinture de Jac. Gerónimo Espinosa.

- *1853 Vue extérieure de la cathédrale, côté du levant.
*372 Vue extérieure de la cathédrale, côté du midi.

- *1889 Porte de la rivière par laquelle Annibal pénétra dans la ville.
*1890 Vue de l'ancienne muraille de la ville.
478 Pont romain sur le Tormes.
*178bis Vue générale du pont sur le Tormes.
378 Vue générale de Salamanque, en 2 morceaux.
*381 Vue générale, en un morceau.
1891 Cloître des ruines de la Escuela de la Vega.
1892 Vue de Salamanque, prise de la Escuela de la Vega.
*368 La paroisse de Sancti Spiritus.
*368bis Portail de la dite paroisse.
*1835 Maison de las Muertes, ou des Crimes.
371 Maison de Monterey.
371bis Autre vue de la dite maison.
1886 Tour de la maison de Monterey.

- *1888 Promenade de San Francisco.
*1838 Eglise du troisième ordre de San Francisco.

- 1869 Façade du collège des Irlandais.
*1870 Portail du dit collège.
*1871 Vue générale de la cour du dit collège.

— 176 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SALAMANQUE.

- *1872 Détail de la cour du collège des Irlandais.
1873 Portail de la chapelle du collège.

- *1896 Vue générale du collège de Calatrava.
*1897 Escalier du dit collège.
*1898 Cour de la Gobernacion, ou gouvernement de la province.
1899 Maison de doña Maria la Brava.

- A 798 *J. Ribera.—La Conception de la Vierge*, tableau de l'église des Augustins.

VIII^e. RÉGION,
ESTRÉMADURE.

CIUDAD REAL.

- 300* La porte de Tolède à Ciudad-Real.
301 Porte de l'Eglise.
302 Vue générale de Ciudad-Real, en 2 morceaux.
517 Pont du chemin de fer sur le Guadiana.

MÉRIDA.

- *354* L'Aqueduc romain de Mérida.
*355 Ruines du Théâtre romain.
*356 L'ancienne Naumachie romaine.
*357 L'Arc de Trajan.
*358 La colonne de la Concorde.
*359 Le Temple de Mars.

— 177 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MÉRIDA.

- *360 Fragments d'architecture romaine à l'entrée d'une citerne.
300bis Autres fragments d'architecture romaine.
*361 Le pont romain, en 2 morceaux.
B 193 La chasse de Mélaque, petit groupe en bronze trouvé dans les ruines romaines de Mérida.

BADAJOZ.

- *208* Vue générale de Badajoz.
299 Vue générale de Badajoz, en 2 morceaux.

CACERES.

- *886 El Ayuntamiento ou Hôtel-de-Ville.
*887 Vue générale de Caceres.
*449 Pont du Cardinal.
*325 Pont d'Almaraz.

ALCANTARA (province de Caceres).

- *294* Le fameux pont romain d'Alcantara.
295 Le pont romain d'Alcantara, en 2 morceaux.
296 Arc de triomphe du pont d'Alcantara.
*297 Temple romain du pont d'Alcantara, avec la pierre des sacrifices.
1485 Portail occidental de l'église paroissiale de Sainte Maria de Almocobar.
1486 Portail méridional de la dite église.

Convent de San Benito à Alcantara.

- 1487 Façade septentrionale du couvent.
1447 Autre façade du dit couvent.
1448 Façade orientale du couvent et de l'église de San Benito.
1449 Façade méridionale de la dite église.
1488 Façade occidentale de l'église.
1489 Façade méridionale du couvent de San Benito.
1490 Sarcophage de D. Frey Antonio de Xerez, commandeur de Piedra Buena, dans sa chapelle de l'église de San Benito.

12

— 178 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

TRUJILLO.

- *888 Vue générale de Trujillo.
889 Tour de Jules César, du côté écorché.
*890 La dite tour, vue de l'autre côté.

Monastère de SAINT-YUST.

- 323 Le monastère de Saint Yust, où mourût Charles Quint.
324 Vue générale du monastère.

— 180 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

- *815 Vue panoramique de Lisbonne, en 7 morceaux.
*816 Vue panoramique vers l'Hôtel central.

Académie Royale de Lisbonne.

TABLEAUX D'AUTEURS INCONNUS DE L'ANCIENNE ÉCOLE PORTUGAISE.

- A 678 Saint Jean Baptiste, bois.
A 679 Le Christ apparaît à sa très Sainte Mère, bois.
A 680 La figure du Seigneur soutenue par deux anges, bois.
A 681 L'Assomption de la Vierge, bois.
A 682 L'Ascension de Notre Seigneur, bois.
A 683 La Vierge, l'enfant Jésus et deux anges, bois.
A 684 Les Flanquilles de la Vierge, bois.
A 685 L'Annonciation, bois.
A 686 La Visitation de la Vierge, bois.
A 687 Sainte Famille, bois.
A 688 L'Adoration des Rois, bois.
A 689 La Présentation de Jésus dans le temple, bois.
A 690 La Fuite en Egypte, bois.
A 691 La mort de la Vierge, bois.
A 692 Même sujet que le précédent, bois.
A 693 La Visitation de la Vierge, bois.
A 694 L'Adoration des Rois, bois.
A 695 La Présentation de l'enfant Jésus dans le temple, bois.
A 696 L'enfant Jésus au milieu des Docteurs, bois.
A 697 La prédication de Saint Jean, bois.
A 698 La Cène, bois.
A 699 Un Pontife lisant la messe, bois.
A 700 La Très-Sainte Trinité, bois.
A 701 Le Père Éternel, bois.
A 702 La Pentecôte, bois.
A 703 La Vierge, l'enfant Jésus et deux anges, bois.
A 704 La Vierge, l'enfant Jésus et divers anges, faisant de la musique et chantant, bois.
A 705 Sainte Marguerite et Sainte Magdeleine, bois.

VUES ET MONUMENTS DU PORTUGAL.

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

- *800 Église de la Estrella.
800bis Autre vue de la dite église.
*801 Église de Saint Jérôme à Belem.
*872 Porte principale de Saint Jérôme.
*873 Porte latérale de Saint Jérôme.
*802 Cour du cloître de Saint Jérôme.
*803 Galerie du cloître, côté du midi.
*804 Galerie du cloître, côté du levant.
805 La Casa Pia, en construction, à Belem.
*805bis Autre vue de la Casa Pia.
*806 Tour de Belem.
*808 Vue panoramique de la place du Commerce.
*809 Vue panoramique de Lisbonne, prise du fort Saint Georges.
*810 Vue panoramique d'Alcantara et de Belem.
*811 Vue panoramique de Belem, prise du palais d'Ajuda.
*812 Vue panoramique du port de Lisbonne, prise du palais d'Ajuda.
*802 Autre vue panoramique du port de Lisbonne.
*813 Vue panoramique de Lisbonne, en 2 morceaux.
*814 Vue panoramique de Lisbonne, en 4 morceaux.

— 181 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Académie royale.

MARCOS PAEO PEREZ (peintre portugais du commencement du XVI^e siècle.)

- A 706 | *La profession d'un chevalier*, bois.
A 707 | *Perez Correa demandant à la Vierge de suspendre le jour pour achever la déroute des Maures*, bois.
A 708 | *Correa combattant les Maures*, bois.

JOSEFA AYALLA, vulg. J. d'OHIDOS (peintre portugais du XVII^e siècle.)

- A 709 | *Le mariage mystique de Sainte Catherine*, cuivre. (Offert par S. M. le roi en 1865.)

F. VIEIRA DE MATTOS, vulg. V. LUSITANO.

- A 710 | *Saint Augustin*.

AMARO DE VALLE (peintre portugais du XVII^e siècle.)

- A 736 | *Cinq dessins à la plume, réunis en une planche, représentant:*
31. *La Vierge, Sainte Madeleine, Saint Jean Évangéliste et une autre Sainte pleurant sur le corps du Christ.*
32. *La naissance du Christ.*
33. *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge.*
34. *La Visitation.*
35. *La Circconcision du Seigneur.*
A 737 | *Cinq autres dessins à la plume, du même auteur, représentant:*
50. *Le baptême du Seigneur.*
51. *Un prêtre administrant une mourante.*
52. *Saint Jean Baptiste faisant sortir les âmes des Limbes.*
53. *Un prêtre secourant des pestiférés.*
54. *La Sainte Trinité couronnant la Vierge.*

P. ALEXANDRINO (peintre portugais de la fin du XVIII^e siècle.)

- A 735 | *Un personnage cétu d'une armure présente à la Vierge le projet d'une église*, esquisse d'un plafond à l'encre de Chine.

DOM.^e ANT.^e DE SEQUEIRA (peintre portugais du XIX^e siècle.)

- A 711 | *Allégorie à la Constitution de 1820*, ébauche.
A 738 | *Étude aux deux crayons pour son tableau de l'Adoration des Mages.*

— 182 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Académie royale.

École espagnole.

L. DE MORALES.

- A 716 | 183. *La Vierge et l'enfant Jésus*, bois.

Écoles italiennes.

RAPHAËL.

- A 717 | *Le prophète Elie ressuscitant trois personnes*, bois.
A 718 | *La Patience.*

LOUIS MAZZOLINO.

- A 719 | 207. *Sainte Famille*, bois.

CESAR DA SESTO.

- A 720 | 162. *Sainte Famille*, bois.

SEBASTIEN CONCA.

- A 721 | 69. *La Conception de la Vierge.*

École florentine.

BACIO BANDINELLI.

- A 722 | 188. *Saint Jérôme*, bois.

École des Carracci.

- A 723 | 103. *Sainte Cécile et deux anges.*

École vénitienne.

- A 724 | 190. *Portraits de deux enfants.*

AUTEUR INCONNU.

- A 725 | 170. *Le Christ en croix, la Vierge, Sainte Marie Magdeleine et Saint Jean.*

— 183 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Académie royale.

BARTH. SCHIDONE.

- A 739 | 100. *Sainte Famille*, esquisse à la sépia.

JULES CAMPI.

- A 710 | 117. *Episode d'un massacre*, dessin à la sépia.

CHARLES CAGLIARI.

- A 711 | 121. *La Trinité dans la Gloire*, dessin à la sépia.

GIOV. BENED. CASTIGLIONE.

- A 712 | 140. *Des animaux*, esquisse à l'encre de Chine.

ALENI CIARINI.

- A 713 | 272. *Une étude à la plume.*

Écoles du nord.

H. HOLBEIN.

- A 726 | 148. *La Vierge, l'enfant Jésus et un ange*, bois.

ÉCOLE DE RUBENS.

- A 727 | 135. *Hérodiade présentant au banquet la tête de Saint Jean Baptiste*, cuivre.

A. MORO.

- A 728 | 192. *Portrait d'une princesse.*

PETER NEEFS.

- A 729 | 145. *Intérieur d'une cathédrale*, cuivre.

AUTEUR INCONNU.

- A 730 | 184. *La Vierge*, bois.

- A 731 | 185. *La Descente de Croix*, bois.

— 184 —

Numéros | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Académie royale.

Écoles françaises.

NICOLAS POUSSIN.

- A 732 | 140. *La Peste.*

CORNELIUS DE LYON.

- A 733 | 146. *Portrait de Vasco de Gama*, bois.

Oeuvres d'art appartenant à l'Académie royale des Beaux-Arts de Lisbonne.

- B 221 | *Calice en vermeil.*—Au centre le nœud sphérique couvert de filigrane et de pierres précieuses; sur une large base, également de filigrane, la croix de l'ordre d'Avis.—Donné par Dona Dulce, femme de D. Sancho I^{er} au monastère d'Alcobaca; fin du XIII^e siècle.
B 222 | *Paix ou Osculatorium en argent.*—Il représente un portique élégant; au fond, sur le rosier mystique, un croissant dans lequel on voit la Vierge à genoux tenant dans ses bras l'enfant Jésus et lui offrant une poire.—Style Manuelin; fin du XV^e siècle. Cette pièce a appartenu à un des anciens couvents de l'Alentejo.
B 223 | *Calice en vermeil.*—Le pied, avec sa base couverte de bas-reliefs, est divisé en espaces égaux, avec six images de saints séparés par des ornements. Le nœud, formé par six niches de pilastres gothiques, représente des cadres, avec les bustes des Docteurs de l'Église; XVI^e siècle.—Ce calice a appartenu à un des anciens couvents de l'Alentejo.
B 224 | *Croix latine portative en vermeil*, couverte de fleurs et d'ornements ciselés à jour, ayant appartenu à l'ancien couvent d'Alcobaca; son exécution fut commandée par D. Juan d'Ornelas, abbé d'Alcobaca, sous le règne de Jean I^{er}; XVI^e siècle.
B 225 | *Paix ou Osculatorium en vermeil.*—Il représente un portique avec la descente de croix, d'une exécution en haut-relief admirable; sur la face postérieure se trouve gravé le millésime 1534; XVI^e siècle. Cette pièce appartenait à l'un des couvents du district d'Eyora.

— 185 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Académie royale.

- B 226 *Croix latine processionnelle en vermeil*, figurant à la base un édifice avec des fenêtres à jour et des tours de style gothique.— Les deux faces sont ciselées et pareilles; XVI^e siècle. Elle a appartenu à l'ancien couvent de Saint Dominique d'Elvas.
- B 227 *Croix d'autel en vermeil*.—La base, soutenue par quatre têtes de taureaux, représente des scènes de l'Histoire sainte ciselées avec une perfection admirable; sur les bras, couverts d'ornements, l'image du Christ fixée par trois clous; elle a appartenu à l'ancien couvent de l'ordre de Saint Jérôme de Belem, XVI^e siècle.
- B 228 *Partie postérieure de la croix antérieure.*
- B 229 *Croix latine en cuivre patinée*, fleuris aux extrémités et les deux faces couvertes d'ornements au burin avec traces de dorure, appartenant à S. E. Mr. le marquis de Souza-Holstein.—*Style hispano-arabe*, IX^e siècle.
- B 230 *Ostensoir en vermeil*, exécuté en 1450 par ordre de Jean d'Ornelas, abbé d'Alcobaca, sous le règne de Jean 1^{er}, pour ce couvent.
- B 231 *Ostensoir-culice* ayant appartenu à l'ancien couvent de Sainte-Irma de Villa de Thomar.
- B 232 *Coffret en vermeil à deux compartiments, avec serrures*, ayant appartenu au couvent de Sainte Mario de Belem. Il est soutenu aux quatre coins par des figures de lions couchés. La partie supérieure représente le Saint Sépulture surmonté d'une croix ou calvaire avec deux figures en adoration; aux pieds du Sépulture des soldats endormis. Les faces principales du coffret sont ornées de beaux reliefs représentant des scènes de la Passion de Jésus-Christ.
- B 232bis *Le même coffret*, vu de l'autre côté.
- B 233 *Oratoire portatif* ayant appartenu à l'ancien couvent des Carmes de Vidigueira, à qui il fut donné par Étienne de Gama, fils du célèbre Vasco de Gama, qui découvrit les Indes, où cet oratoire fut exécuté; travail indien du XVI^e siècle.
- B 234 *Plateau en vermeil du XVI^e siècle.*
- Objets appartenant à S. M. le roi Don Luis.**
(AU PALAIS D'AJUDA.)
- B 208 *Gorgerin de l'armure du roi de France François 1^{er}*, de face et de dos.
- B 209 *Croix latine en or, destinée à être posée sur une hampe*.—La

— 186 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Palais d'Ajuda.

- face principale est encaissée de 17 rubis et saphirs et de 56 perles fines. Faite en 1212.
- B 210 *Deux pièces représentant:*
Un fruitier en vermeil, rond, avec des palmiers, des éléphants, des chasses et des motifs africains; au centre les armes du Portugal avec la couronne ouverte, XV^e siècle.
Coupe en vermeil, au fond de laquelle est représentée en bas-relief la flotte de Vasco de Gama s'approchant de Melinde, où la Renommée, montant du cor, vient à sa rencontre dans un char traîné par deux éléphants, XVII^e siècle.
- B 211 *Ostensoir en or fin*, somptueux chef-d'œuvre historique de l'art portugais, exécuté par Gil Vicente, en 1506, pour le monastère de Belem, par ordre du roi D. Manuel 1^{er}, avec l'or payé par les premiers tributaires des Indes, à la suite du vasselage qui leur fut imposé par Vasco de Gama.
La boîte circulaire, destinée à l'hostie, est entourée des douze apôtres à genoux en adoration, et couronnée d'un dais de strophes. Style Manuelin, XVI^e siècle.
- B 212 *Calice et Patène en vermeil*.—Sous la légende, six niches contenant chacune deux apôtres en haut-relief; dans les intervalles six campanules, *tintinnabula*; des ornements remarquables et des pierres précieuses. Le pied et la base représentent en haut-relief des images de saints; et dans des petits cadres, les scènes de la Passion de Jésus-Christ, XVI^e siècle.—Ce calice appartient à la chapelle royale du palais d'Ajuda.
- B 213 *Fruitier en vermeil, de forme ronde*, représentant en haut-relief le triomphe d'Alexandre; au centre l'écusson avec les armes de la famille Alcobaca, XVI^e siècle.
- B 214 *Plateau en vermeil, rond*, représentant en haut-relief des scènes guerrières et religieuses, XVI^e siècle.
- B 215 *Plateau en vermeil, rond, orné de fleurs, d'épis, de limaçons et d'animaux fabuleux*. Au centre, en huit médaillons et en haut-relief, des cavaliers et des piétons se battent à l'épée et à la lance, XVII^e siècle.
- B 216 *Aiguire en vermeil et plateau en argent avec ornements au burin*.—Au centre du plateau, un médaillon avec un buste en haut-relief étreignant avec la main droite la poignée d'une épée enfoncée dans la poitrine, XVII^e siècle.

— 187 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

LISBONNE.

Palais d'Ajuda.

- B 217 *Magnifique plateau en vermeil du XVII^e siècle.*
- B 218 *Beau plateau en vermeil du XVII^e siècle.*
- B 219 *Trophée formé de quinze objets d'art divers, de la collection de S. M. le roi D. Louis 1^{er}.*

à S. M. le roi Don Ferdinand.

- B 220 *Christ en teinte*, œuvre de Francisco Terillus, en 1596 (en quatre poses différentes).

à S. E. Mr. le Marquis de Souza-Holstein.

- A 712 *L'Adoration des Rois*, dessin de Domingo Antonio de Sequeira.
- A 713 *La Descente de Croix*, id. id.
- A 714 *L'Ascension*, id. id.
- A 715 *Le Jugement dernier*, id. id.
- B 235 *Verre globulaire*, de l'époque romaine, vu sur trois côtés différents; il a été trouvé dans une mine près d'Odémira, jadis exploitée par les Romains.

des remises du palais de Belem.

- B 236 *Voiture de gala*, du roi D. Jean V de Portugal, magnifique chef-d'œuvre de sculpture en bois, du XVIII^e siècle.
- B 237 *Autre voiture, de la même époque que la précédente.*

CINTRA.

- *817 | Château royal de Cintra.

LA PENHA.

- *818 | Château de la Penha, pris du Pavillon de Sainte-Catherine.
- *819 | Autre vue du château.
- 819bis | Le même, vue prise de la Croix-Haute.
- *820 | Façade principale du château.
- 821 | Balcon et porte principale du château.
- *822 | Cour principale du château.
- 823 | Porte de la seconde cour.
- *824 | Chalet de Madame, dans le parc de la Penha.
- 824bis | Autre vue du dit chalet.

— 188 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MONSERRAT.

- 825 | Vue générale du château de Monserrat.
- *826 | Entrée principale du château.
- *827 | Vue du château, prise de la Chapelle.

MAFRA.

- *828 | Monastère de Mafra.

ALCOBAÇA.

- *829 | Façade du monastère.
- *830 | Cour du cloître.

BATALHA.

- *831 | Vue générale du monastère, du côté de la route.
- *832 | Façade principale du monastère.
- *833 | Détail de la porte principale.
- 834 | Porte principale.
- *835 | Intérieur de la cour du cloître royal.
- *836 | Intérieur du cloître royal.
- *837 | Façade de la sacristie.
- 838 | Détail extérieur de la chapelle royale.
- *839 | Façade de la porte Travessa.
- 840 | Fenêtre et porte Travessa.
- *841 | Porte Travessa.
- *842 | Le Monastère, du côté de la place.
- *843 | Façade extérieure de la chapelle imparfaite.
- *844 | Pilastre de la chapelle imparfaite.
- *845 | Intérieur de la chapelle imparfaite.
- *846 | Autre intérieur de la chapelle imparfaite.
- *847 | Vue de Batalha.
- 847bis | Vue panoramique de Batalha.

THOMAR.

- *848 | Vue générale de l'église.
- *849 | Porte principale de l'église.
- *850 | Fenêtre du Chapitre.
- 851 | Vue du château et couvent de Thomar.

— 180 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

THOMAR.

- 852 | Vue de Thomar.
*853 | Vue de Thomar, en 2 morceaux.

COIMBRA.

- *854 | Façade de l'église de Santa Cruz.
*855 | Couvent de Santa Clara et de San Francisco.
*856 | Façade de la Sé-Vieille.
*857 | Façade principale de la Sé-Vieille.
*858 | Université de Coimbra.
859 | Vue panoramique de l'Université.
*860 | Vue de Coimbra, prise du pont du chemin de fer.
861 | Vue panoramique de Coimbra.

PORTO.

- *863 | Porte de la Sé.
*864 | Vue du cloître et de la tour de la Sé.
*865 | Église et tour des Clerigos.
*866 | Vue panoramique de Porto.
**867 | Autre vue panoramique de Porto.
868 | Vue panoramique de Porto, en 2 morceaux.

BRAGA.

- *869 | Église du Bon Jésus.

GUIMARAENS.

- *870 | Vue de Notre-Dame des Oliviers.
*871 | Porte principale de Notre-Dame des Oliviers.

SETUBAL.

- *874 | Porte du couvent de Jésus.
*875 | Porte de Saint Julien.
*876 | Vue panoramique de Setubal.

EVORA.

- *877 | Façade de l'ancienne Chartreuse, près d'Évora.
*878 | Façade de la cathédrale.

SUPPLÉMENT À LA SÉRIE A.

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

1.° ŒUVRES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE,

DE GALERIES DIVERSES.

ANDREA MANTEGNA.

- A 1202 | *Judith avec la tête d'Holopherne*, dessin.

RAPHAËL.

- A 213 | *Une étude de la chaste Suzanne*, dessin; à Mr. de Madrazo.
A 214 | *Sainte Famille*, dessin; au même.
A 215 | *La Vierge et l'enfant Jésus*, dessin; au même.

TIEPOLO.

- A 1185 | *Apparition des anges à un saint ermite*.

ÉCOLE ITALIENNE.

- A 746 | *Sainte Famille*.

F. GOYA.

- A 541* | *Les majas au balcon*; à l'enfant D. Sebastian.
A 1000 | *Une session de la Compagnie des Philippines, présidée par Ferdinand VII*.
A 1176 | *Portrait d'un artiste*.
A 1177 | *Portrait d'un personnage*.
A 1189 | *Portrait de femme*.
A 1239 | *La maja*, d'après la fresque de la Quinta de Goya.

— 190 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

EVORA.

- *879 | Une porte de l'église de Saint Jean Évangéliste.
*880 | Le Temple de Diane.
*881 | Façade de l'ancien couvent de la Grâce.
*882 | Façade de l'ancienne Université, maintenant *Casa Pia*.
*883 | Église de Chamblas.
**884 | Façade de l'ancien palais du roi D. Emmanuel.
*885 | Tour de l'Aqueduc.

de la Bibliothèque d'Évora.

- B 238 | *Magnifique triptyque de Limoges, ayant appartenu au roi de France François I^{er}, et aujourd'hui à la Bibliothèque d'Évora*.—Ce grand émail, l'un des plus beaux spécimens de l'art français à l'époque de la renaissance, est d'une grande valeur historique pour la France. Trouvé dans les bagages de François I^{er} à la bataille de Pavie, il fut apporté d'Espagne à la fin du siècle dernier à l'évêque de Beja, plus tard archevêque d'Évora, Don Manoel do Cenaculo, fondateur de la Bibliothèque de cette ville.
B 239 | *Partie centrale du triptyque*.
B 240 | *Pièce latérale ou volet de gauche*.
B 241 | *Volet de droite*.
B 242 | *Bas-relief en ardoise, semblant représenter un combat des Juifs contre les Philistins*.

— 192 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

MURILLO.

- A 1152 | *La Piété et Jésus mort; un ange lui tenant les bras*.
A 1204 | *La Conception de la Vierge*.

RINCON, peintre espagnol du XV^e siècle.

- A 1146 | *Ecce-Homo*, sur bois.

F. RIZI.

- A 1155 | *Saint Jacques combattant les Maures*; à l'église de Saint Jacques à Madrid.

ALONSO SANCHEZ COELLO.

- A 532 | T 212. *Portrait de l'Archiduchesse d'Autriche Isabelle-Clara-Eugénie, fille de Philippe II*; au Ministère de Fomento.
A 1294 | *Portrait de femme*; à Mr. Gato de Lema.

J. VALDES LEAL.

- A 1153 | *Le diuin berger*.

D.^e VELAZQUEZ DE SILVA.

- A 1293 | *Portrait de la reine Marie Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV*; à Mr. Gato de Lema.

BOSCH.

- A 750 | *L'adoration des Mages*.
A 814 | *Oratoire avec deux portes*.

A. DÜRER.

- A 1290 | *La mélancolie*, d'après une gravure originale.
A 1291 | *Un prêtre*, id. id. id.

LUCAS DE LEYDEN.

- A 1340 | *La Vierge et l'enfant Jésus*.

P. P. RUBENS.

- A 1735 | *Le martyr de Saint André*.

— 193 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Wael.

A 1289 | *Mars et Vénus.*Ecole flamande du XVII^e siècle.A 539 | T. 808. *Portrait de Jacques I^{er} d'Angleterre*; au Ministère de Fomento.A 1338 | *Portrait de Boabdil*, dernier roi de Grenade; à Mr. le marquis de San Carlos.A 752 | *Busse du poète Quintana*, sculpture.A 1623 | *Groupe d'enfants*, bas-relief en plâtre.2.^o ŒUVRES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

D'ARTISTES MODERNES.

J. AGRASÓT.

A 1255 | *Les tondeurs de mulets.*A 1266 | *Le prestidigitateur en l'an 1800.*

J. ALCAZAR TEJEDOR.

A 1346 | *L'art et la coquetterie.*A 1347 | *Bouchée de cardinal.*

J. ALCOVERRO, sculpteur.

A 931 | *Le mendiant Lazare à la porte du riche avareux*, sculpture.A 1328 | *Hernán Cortés*, statue.A 1721 | *Un crucifix*, bois.A1721bis | *Le même*, demi-corps.A 1775 | *Le Christ et la Madeleine*, groupe en plâtre.

ALEU Y TEIXIDÓ, sculpteur.

A 913* | *Saint Georges, patron de Catalogne*, statue équestre en plâtre (premier prix. Exp. 1871).

Cosme ALGARRA.

A 542 | *Un paysage.*

15

— 195 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

EDUARDO BALACA.

A 1803 | *Portrait de S. M. la Reine Mercédès* (à l'Ayuntamiento de Madrid).

RICARDO BALACA.

A 941 | *Un rêe d'amour.*A 946 | *Le gant*, type espagnol au commencement du siècle.A 1147 | *Pierre le Cruel* poussant son cheval dans le Guadalquivir à la poursuite de l'audacieux notaire qui osa, monté dans une barque, lui notifier une exécution judiciaire au nom du Pape Innocent VI. —Premier prix à Séville en 1872.A 1163 | *Le bouquet.*A 1205 | *Colomb prend congé du prieur de la Rábida pour aller à la découverte de l'Amérique.*A 1270 | *Colomb, au retour de son premier voyage en Amérique, est reçu par les Rois Catholiques.*A 1278 | *La partie de dames.*A 1327 | *Le reults-cous*; à Mr. le Marquis de Heredia.A 1371 | *Mouvement d'artillerie pendant la guerre carliste.*A 1372 | *Charge de carlistes*, épisode de la guerre civile.A 1390 | *Traité de l'administration militaire espagnole.*A 1501 | *Poste avancé de cavalerie espagnole.*A 1502 | *Épisode de la guerre du Maroc.*A 1726 | *La nuit de Noël*, dessin.

E. BARON, peintre français.

A 647 | *Pauvre jouant de la guitare.*A 1035 | *Un peintre peignant les portraits de la famille de Gaston Phebus*; à Mr. le duc de Montpensier.

FR. BARZAGHI, sculpteur italien.

A 915 | *Phryné devant ses juges*, statue en marbre, 2^e prix Exp. de 1871.

J. BECQUER.

A 1029 | *Portrait d'Alphonse le Sage*; à Mr. le duc de Montpensier.A 1030 | *Portrait de Pierre I^{er} de Castille*, id.A 1031 | *Portrait d'Isabelle la Catholique*, id.A 1032 | *Portrait de Ferdinand le Catholique*, id.

— 194 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

J. S. ALMEIDA, sculpteur portugais.

A 914 | *Jeune grec rendant grâces à Jupiter pour son triomphe dans les courses olympiques*, statue en plâtre (3^e prix Exp. 1871).

ARSENIO ALONSO, architecte.

A 1408 | *Projet d'arc de triomphe*, en mémoire de la Paix.A 1409 | *Le dit arc*, vu en perspective.

F. AMÉRIGO.

A 1414 | *Un vendredi au Colysée de Rome*, 3^e prix Exp. de 1876; au Musée du Prado.A 1791 | *Scène de famille.*

ANT. AMORÓS.

A 1649 | *Soldats jouant aux cartes.*

ALFRED. ANDRADE, peintre portugais.

A 827 | *Castel Fusano*, paysage des environs de Rome (2^e prix Exp. 1871); au Musée du Prado.

T. J. ANNUNCIACION, peintre portugais.

A 925 | *Les égarés du troupeau* (2^e prix Exp. 1871).

J. ARAUJO.

A 819* | *La partie de guinote*, dans une auberge d'Aragon.A 1368 | *La chanteuse des rues à Madrid.*A 1369 | *Les larcenses.*A 1646 | *La place Mayor à Madrid*, durant les fêtes de Noël.

C. ARAUJO SANCHEZ.

A 543 | *Une soirée d'été* (2^e prix Exp. 1862).

A. ARREDONDO.

A 1390 | *Le miroir.*

E. ATALAYA.

A 1348 | *Répétition musicale dans le chœur d'une église.*

— 196 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

J. BECQUER.

A 1033 | *Mort de Torregiano*; à Mr. le duc de Montpensier.A 1034 | *Marchande de marrons*, types de gitano, id.

VALERIO BECQUER.

A 805 | *Le tailleur de village*, dessin au crayon.A 806 | *La bénédiction du repas*, id.A 807 | *Danse dans une auberge*, id.A 953 | *Paysans des environs d'Avila à la fontaine*; au Musée du Prado.A 954 | *Danse de paysans de la province d'Avila*; au Musée du Prado.

J. BELLVER, sculpteur.

A 545 | *Mathathias*, grand-père de Jérusalem, immole le premier Juif qui vient adorer les idoles sur l'ordre d'Antioche. (1^{er} prix, Exposition de 1862)

RICARDO BELLVER, sculpteur.

A 1663 | *Bas-relief représentant la mort de Sainte Agathe.*A 1776 | *L'ange déchû*, statue en plâtre, 1^{er} prix, Exp. de 1878.A1776bis | *La même statue*, plus de face.

M. BELMONTE Y VACAS.

A 544 | *Vue de la Sierra du Guadarrama*, 3^e prix, Exp. de 1862.

R. BENJUMEA.

A 548 | *Le baptême de l'infante Isabelle*; au palais de Madrid.A 547 | *Le baptême du prince des Asturies*, id.A 648 | *La présentation du prince des Asturies*, id.A 549 | *Le Conseil des ministres, présidé par la Reine Isabelle II, décide la guerre du Maroc*, id.

J. BENLLIURE.

A 1415 | *Halte de troupes espagnoles*, 3^e prix, Exp. de 1876; au Musée du Prado.A 1350 | *Les moulins à vent.*A 1787 | *Combat de Bocairente.*

— 197 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

F. BERDUGO.

A 926 | *Evêque capucin administrant les sacrements à un enfant.*

V. BORRÁS Y MOMPO.

A 828* | *La dernière prière du condamné au XVI^e siècle.*

A 829 | *Le galant de village, coutume de Valence.*

A 1282 | *Josué avant la procession de la fête-Dieu à Valence.*

A 1283 | *Le cheval sautant.*

BUSATO, BONARDI Y VALLS, peintres de décors.

A 1658 | *Maquette du décor du 2.^e acte du drame El desengaño en un sueno.*

A 1659 | *Maquette du décor du final du même drame.*

F. BUSHELL.

A 550 | *Le Postiguet à Alicante, paysage, 3^e prix, Exp. de 1862; au Musée du Prado.*

A 552 | *Un paysage.*

M. CABRAL BEJARANO.

A 1134* | *Procession de la confrérie de Montserrat dans Séville le Vendredi Saint.*

A 1135 | *Le médecin de son honneur (3^e prix au concours de Séville en 1872).*

A 1373 | *La foire de Santi Ponce, près de Séville.*

A 1374 | *Marchand d'eau à la promenade de l'Alameda à Séville.*

A 1772 | *Danse d'une petite fille.*

E. CANO.

A 943 | *Christophe Colomb au couvent de la Rabida; au Musée du Prado.*

A 944 | *Enterrement du connétable D. Alvaro de Luna; au Musée du Prado.*

J. CASADO DEL ALISAL.

A 553 | *La capitulation de Bailen en 1808; au palais de Madrid.*

A 775* | *La visite; à Mr. le marquis de Portugalete.*

A 776* | *La sieste; id. id.*

— 199 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CONTRERAS.

A 1349 | *L'indiscret.*

ALFR. DEHODENCO, peintre français.

A 1036 | *Une confrérie passant en procession dans la rue de Gènes à Séville; à Mgr. le duc de Montpensier.*

PAUL DELAROCHE, peintre français.

A 1037 | *Baptême de Clovis, ébauche d'un tableau pour le Musée de Versailles; à Mgr. le duc de Montpensier.*

E. DETAILLE, peintre français.

A 1312 | *Une avant-garde de cuirassiers, aquarelle; à Mr. J. de Fontagud Gargollo.*

A 1313 | *Guerrier du moyen-âge, aquarelle; au même.*

F. DIAZ CARREÑO.

A 1216 | *Majos et majas, scène andalouse.*

JOAQUIN DIEZ.

A 971 | *Essai d'un becerro, ou jeune taureau, des célèbres troupeaux de Miura, à Tablada, près de Séville.—Le taureau est renversé par un cavalier armé d'une pique sans pointe.*

A 972 | *Tanteo, ou essai à la pique, d'un jeune taureau ou becerro de Miura, à Tablada, près de Séville.*

A 1265 | *Apartado ou choix de taureaux du duc de Veragua à la Muñoz.*

A 1376 | *Taureaux de la Muñoz, propriété du duc de Veragua.*

A 1377 | *Vue de Tétouan au Maroc.*

A 1741 | *Tête de taureau des célèbres troupeaux de Miura à Séville.*

F. DOMINGO Y MARQUÉS.

A 831 | *Dernier jour de Sagonte.*

A 832 | *Sainte Claire (1^{er} prix, Exp. de 1871).*

A 948 | *Un duel; au Musée du Prado.*

A 968 | *Les saltimbanques; au marquis de Portugalete.*

A 1193 | *Sommeil et vigilance.*

A 1345 | *Portrait de Velasquez, dessin au crayon.*

— 198 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

J. CASADO DEL ALISAL.

A 784 | *Serment des Cortès de Cadix en 1810; au palais des Cortès.*

A 818 | *La cigale ayant chanté tout l'été... (allégorie).*

A 920 | *Vue intérieure de la cathédrale de Palencia.*

A 939 | *Le Grand Capitaine Gonzalve de Cordoue rencontrant le cadavre du duc de Nemours sur le champ de bataille de Cerignole; au Musée du Prado.*

A 960 | *Les derniers instants de Ferdinand IV assigné au tribunal de Dieu par ses victimes; au Musée du Prado.*

A 965* | *Le roi Amédée 1^{er} prêtant serment à la Constitution; au palais de Madrid.*

A 1188 | *Portrait du général Espartero, prince de Vergara.*

A 1213 | *Un service anniversaire.*

A 1214 | *Goya peignant la maja.*

CASANOVA.

A 664 | *Le roi Alphonse VIII haranguant ses troupes, avant de tiercer la bataille de las Navas.*

M. CASTELLANO.

A 554 | *Épisode du 2 mai 1808 à Madrid (3^e prix, Exp. de 1862); à l'Ayuntamiento de Madrid.*

A 830 | *La mort du comte de Villamediana (3^e prix, Exp. de 1871); au Musée du Prado.*

A 945 | *Cour de la place de Taureau avant le combat; au Musée du Prado.*

J. CHAVES.

A 1149 | *Vue du salon de Marie de Padilla, favorite de Pierre le Cruel.*

V. CODINA, sculpteur.

A 935 | *Agar et Ismaël dans le désert, sculpture.*

A. COMELERAN.

A 1386 | *Saint Thomas invité par Saint Louis, roi de France; au réfectoire de Saint Thomas à Avila.*

— 200 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

M. DOMINGUEZ Y SANCHEZ.

A 833* | *La mort de Sténèque (1^{er} prix, Exp. de 1871); au Musée du Prado.*

A 1571 | *La renaissance de l'art italien, plafond du palais du duc de Santolà.*

R. ELORRIAGA.

A 834* | *Jean de Lanuza, au moment de partir pour l'échafaud, proteste contre la qualification de traître, à lui infligée par Philippe II, dans l'arrêt adressé à l'armée espagnole.*

J. ESPINA Y CÁPO.

A 1416 | *Alberche, environs de Saint Martin de Valdeiglesias, paysage.*

A. M. ESQUIVEL.

A 556 | *Une réunion d'hommes de lettres, portraits contemporains; au Musée du Prado.*

A 1136 | *L'enfant Ferdinand refusant la couronne de Castille qui lui est offerte à la mort du roi Henri.*

C. M. ESQUIVEL.

A 555 | *Visite de Saint François de Borja à l'empereur Charles Quint.*

V. ESQUIVEL.

A 919 | *La toilette du toréador avant la course.*

A 1160 | *Un atelier de peintre.*

A 1240 | *La lecture.*

A 1325 | *Le repos du modèle.*

A 1343 | *La foire de Séville.*

A 1380 | *Intérieur de salon; à Mr. Ig. Bauer.*

A 1598 | *Scène de famille; au même.*

J. ESTEBAN, sculpteur.

A 557 | *Guzman le Bon, sculpture.*

— 201 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

E. ESTEBAN.

- A 809 *Bohémienne disant la bonne aventure.*
 A 1217 *La charra, ou paysanne de Salamanque.*
 A 1323 *Le peintre Goya dans son atelier; à S. M. le roi Alphonse XII.*
 A 1334 *Un requiebro, ou galanterie.*
 A 1378 *Au sortir de l'église.*
 A 1379 *Scène champêtre à San Antonio de la Florida.*
 A 1449 *La lecture.*
 A 1450 *Une manola.*
 A 1728 *Le récit de la bataille.*
 A 1757 *La première entrevue.*
 A 1795 *L'alcalde de Zalamea.*

M. FERNANDEZ BARRERAS.

- A 1154 *L'escalier de la maison de Pilate à Séville.*

B. FERRANDIZ.

- A 558 *Les Prémices, 2^e prix, Exp. de 1892.*
 A 559 *Une querelle.*
 A 561 *L'Écrivain public.*
 A 562 *Une Visite à la nourrice.*
 A 835 *Le Serment.*
 A 836 *Le Jour de bonheur.*
 A 951 *Le Charlatan; au Musée du Prado.*
 A 1164 *Danse andalouse, scène de cabaret à Malaga.*
 A 1186 *La vente des esclaves.*
 A 1207 *Le tribunal des eaux à Valence.*
 A 1208 *Les pièces de conviction.*
 A 1209 *La crue de Mayo, ou le mois de Marie.*
 A 1654 *La Lonja, ou marché de la soie à Valence.*
 A 1742 *Cacha-llos, ca-ba-llos, scène de la place des taureaux pendant la course.*
 A 1743 *Avant la course de taureaux.*

M. FERRAN.

- A 563* *La Mendiant.*
 A 564 *Philippe III de France bénissant ses enfants avant de mourir, 3^e prix, Exp. de 1862; au Musée du Prado.*

— 203 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

M.^e FORTUNY.

- A 1274 *Un tribunal arabe, aquarelle.*
 A 1275* *La Vicaria.*
 A 1301 *Vue de Rome.*
 A 1302 *La bacchante.*
 A 1303 *Danse des bacchantes.*
 A 1304 *Le joueur de guitare; éventail à Mr. J. de Fontagud Gargollo.*
 A 1305 *Maroquin jouant avec un vautour, aquarelle; au même.*
 A 1306 *Le papillon, aquarelle; au même.*
 A 1307 *Campement marocain, aquarelle; à S. M. le roi Alphonse XII.*
 A 1308 *Habitation de gitano à Grenade; à S. M. le roi Alphonse XII.*
 A 1309 *Le choix du modèle.*
 A 1310 *Le jardin des poètes.*
 A 1729 *Portrait d'enfant; à Mr. B. Soriano Murillo.*

PLÁCIDO FRANCIS.

- A 838 *Une maja.*
 A 839* *Un bippouat de pauvres, 3^e prix, Exp. de 1871.*
 A 1165 *Pauvres recevant la soupe à la porte d'une caserne.*
 A 1196 *Une forge à Grenade.*
 A 1197 *Une rue de Grenade.*
 A 1210 *Le retour de la promenade.*
 A 1324 *Le marchand de fleurs à Tolède.*
 A 1341 *Soldats du XVI^e siècle attablés, aquarelle.*
 A 1342 *Soldat du XVI^e siècle, aquarelle.*
 A 1567 *Un bal champêtre.*
 A 1568 *Récréation littéraire.*
 A 1569 *Les amours de Vénus et de Mercure, plafond du palais du duc de Santoña.*
 A 1572 *L'enlèvement de Psyché par Cupidon.*
 A 1573 *Daphné poursuivie par Apollon.*
 A 1722 *Les brodeuses de mantes.*
 A 1740 *Une sérénade en Aragon.*
 A 1790 *Quatre figures décoratives.*

L. FRANCO Y SOLINES.

- A 840 *Un baptême.*
 A 841 *Le courrier clandestin, 3^e prix, Exp. de 1871.*

— 202 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

A. FERRANT Y FISCHERMANS.

- A 837 *Le Premier Siège de Saragosse.*
 A 1174 *La visite inattendue.*
 A 1198 *El matador, scène des courses de taureaux à Séville.*
 A 1199 *El picador, scène des courses de taureaux à Madrid.*
 A 1257 *Veillez passer, Excellence!*
 A 1258 *Toréador jouant de la guitare, aquarelle.*
 A 1259 *L'amateur de musique, aquarelle.*
 A 1744 *L'enterrement de Saint Sébastien, 1^{er} prix, Exp. de 1878; au Musée du Prado.*

D. FIERROS.

- A 565 *La Sortie de la messe dans un village de Galice, 2^e prix, Exposition de 1862; au Ministère de Fomento.*
 A 566 *Une Danse de charros, costume de Salamanque.*
 A 567 *Une Loge au théâtre royal.*
 A 1028 *La Muñeira, danse de Galice; à Mgr. le duc de Montpensier.*
 A 1320 *Un mendiant de Luarca en Asturies.*
 A 1321 *Laboureur de Binefar en Aragon, avec sa petite-fille.*
 A 1322 *Glaneuses de Binefar en Aragon.*

J. FIGUERAS, sculpteur.

- A 568 *Une Indienne embrassant le Christianisme, sculpture, 2^e prix, Exposition de 1862.*
 A 569 *L'épouse, sculpture.*

A. M. DE FONSECA, peintre portugais.

- A 927 *Enée fuyant l'incendie de Troie.*

MARIANO FORTUNY.

- A 1178 *Un jardin de Grenade.*
 A 1179 *Place de l'Ayuntamiento à Grenade.*
 A 1180 *Un remouleur à Tanger.*
 A 1181 *Chef Kabyle dans la mosquée de Tanger, aquarelle.*
 A 1187 *Une procession interrompue.*
 A 1271 *Portrait, dessin au crayon.*
 A 1272 *Soldats marocains, dessin à la plume.*
 A 1273 *Un maréchal ferrant marocain.*

— 204 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

L. FRANCO Y SOLINES.

- A 1281 *Le changement d'escorte, 2^e prix, Exp. de 1876.*
 A 1411 *La leçon de piano.*
 A 1412 *Une noce à Valence, fin du siècle dernier.*
 A 1719 *Le prince de Galles passant revue aux troupes espagnoles.*
 A 1786 *Arrivée de l'autorité au théâtre du crime.*
 A 1788 *L'oiseau mort.*

M. FUXÁ Y LEAL, sculpteur.

- A 1432 *La mort du Juste, statue en plâtre, 3^e prix, Exp. de 1876.*

GALLAIT, peintre belge.

- A 1045 *Portrait de la princesse Charlotte de Belgique, veuve de Maximilien, empereur du Brésil; à Mgr. le duc de Montpensier.*

J. GAMOT Y LLURIA, sculpteur.

- A 1433 *Les remords de Cain, statue en plâtre.*

M. GARAY Y ARREVALO.

- A 842 *Gil Blas chez l'Archevêque de Tolède.*
 A 843 *Les Amants surpris, époque de Charles IX en France.*

C. GARCIA Y ALONSO, sculpteur.

- A 1777 *Un Skating-Ring, haut relief en plâtre.*

M. GARCIA HISPALETO.

- A 573 *Enterrement du berger Chrysostôme, épisode tiré du Don Quichotte, 3^e prix, Exp. de 1862; au Ministère de Fomento.*
 A 816 *Profiter de l'occasion.*
 A 817 *L'Indiscrétion.*
 A 844 *Les Toréadors sortant de l'auberge de Borja à Torrelaguna.*
 A 1150 *Une visite à la Caba, ou quartier des bohémiens de Triana à Séville.*
 A 1175 *Une auberge à Murcie.*
 A 1388 *La fête de Rosita.*
 A 1745 *Atelier de modistes.*

— 205 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

J. GARCIA MARTINEZ.

- A 570 | *Les Amants de Teruel*; au Musée du Prado.
 A 571 | *La mort de Macías*; au Ministère de Fomento.
 A 572 | *Manifestation de Henri IV de Castille aux habitants de Ségovie*.
 A 1417 | *Charles II assisté par Froilan Diaz dans son prétendu ensorcellement*.
 A 1418 | *La vie du grand Tacaño*.

ANTONIO GARCIA MENCIA.

- A 928 | *Danse sur la place publique de Nieva, village des environs de Ségovie*.

E. L. GARRIDO.

- A 1252 | *L'enlèvement des Sabines*.
 A 1253 | *La fontaine de la Santé, à la Casa de Campo à Madrid*.

SEB. GESSA ARIAS.

- A 1447 | *Pendant le déjeuner, nature morte, 3^e prix, Exp. de 1876*.

F. GIMENEZ FERNANDEZ.

- A 650 | *Nature morte, 3^e prix, Exp. de 1862; au Musée du Prado*.
 A 1201 | *Canards surpris par un aigle*.
 A 1237 | *Renard quêtant une poule*.
 A 1238 | *Troupeau de taureaux*.
 A 1420 | *Poule présentant une sauterelle à ses poussins*.
 A 1421 | *Renard se cogant disputer sa proie par un aigle*.
 A 1448 | *Renard s'apprêtant à décorer une poule qu'il tient dans ses griffes*.
 A 1773 | *Inquiétudes d'une mère, scène d'animaux*.

J. GIMENEZ FERNANDEZ.

- A 658 | *Une Poule avec ses poussins*.
 A 845 | *Paysage des environs de Madrid, 3^e prix, Exp. de 1871*.
 A 846 | *Environs de la pradera de San Isidro*.
 A 1202 | *Paysage des environs de Madrid*.
 A 1203 | *Paysage des environs de Madrid*.
 A 1419 | *Las huertas de Luche, paysage des environs de Madrid; au Musée du Prado*.

— 207 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

P. GONZALVO PEREZ.

- A 850 | *Maison de l'enfante à Saragosse.—Le départ pour le comite; au Musée du Prado*.
 A 851 | *La Tour neuve de Saragosse*.
 A 932 | *La Famille modeste*.
 A 942 | *La chapelle royale de Grenade avec les tombeaux des Rois Catholiques*.
 A 961 | *Vue intérieure de la Lonja ou Bourse de Valence; au Musée du Prado*.
 A 1746 | *Intérieur de la chapelle de Saint Bernard à Avila, où prêtres servent les Comuneros*.
 A 1747 | *Intérieur de la Sacristie mineure de la cathédrale d'Avila*.
 A 1748 | *Vue intérieure de la basilique de Saint Marc à Venise*.
 A 1749 | *Vue intérieure de l'église de La Seo à Saragosse*.

J. GRAGERA, sculpteur.

- A 756 | *Buste de Mr. Echegaray, marbre*.
 A 1431 | *Buste en marbre de Mr. le marquis de Barzanallana*.
 A 1435 | *Buste en marbre de Mr. Laureano Figuerola*.
 A 1436 | *Buste en marbre du jeune Gabriel Rodriguez Villalonga*.

A. GRANER.

- A 1750 | *Bords du Manzanarès, paysage*.

FR. MAR. GRANET.

- A 1038 | *Le dépensier d'un couvent*.

J. GUTIERREZ DE LA VEGA.

- A 578 | *La Conception de la Vierge, tableau inachevé par suite de la mort de l'auteur; au palais de Madrid*.

C. HAES.

- A 579 | *Le Paular, paysage du Lozoya, 4^e prix, Exp. de 1862; au Musée du Prado*.
 A 580 | *Paysage de la Granja*.
 A 581 | *Un moulin, paysage*.
 A 649 | *Paysage*.
 A 950 | *Paysage des environs de Torremolinos sur les côtes de la Méditerranée; au Musée du Prado*.

— 206 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

A. GIBERT.

- A 574* | *Débarquement des Puritains dans l'Amérique du Nord; à Mr. le marquis de Salamanca*.
 A 575 | *La reine Marie de Molina présentant son fils aux Cortès de Valladolid; au palais des Cortès*.
 A 645* | *Les Comuneros de Castille sur l'échafaud; au palais des Cortès*.
 A 820 | *Faust et Marguerite*.
 A 785 | *Françoise de Rimini*.
 A 810 | *Don Quichotte au palais des Ducs; à Mr. le marquis de Portu-galeto*.
 A 761 | *Portrait de M^{me} la duchesse de la Torre*.
 A 847 | *Portrait de Mr. le duc de la Torre*.
 A 848 | *Portrait de M^{me} la duchesse de Prim*.
 A 1213* | *Le roi Amédée, à son arrivée à Madrid, rend visite au cadavre du maréchal Prim; au palais de Madrid*.
 A 1267 | *Départ de Colomb à la découverte de l'Amérique*.

GLEYRE, peintre suisse.

- A 1314 | *Bacchante; à S. M. le roi François d'Assise*.

ANTONIO GOMAR.

- A 1583 | *Paysage; décoration de la Cantine américaine à Madrid*.
 A 1584 | *Paysage, id. id.*
 A 1585 | *Deux Paysages, id. id.*

FRANCISCO GONZALEZ.

- A 1055 | *L'accouchée, ou le retour du baptême*.

P. GONZALEZ RAMIREZ.

- A 1393 | *La mort de Cléopâtre*.

P. GONZALVO PEREZ.

- A 576 | *Chapelle et tombeaux du connétable Don Alvaro de Luna et de sa femme, dans la cathédrale de Tolède, 1^{er} prix, Exposition de 1862; au Musée du Prado*.
 A 577 | *Vue du cloître de Saint Jean des Rois à Tolède*.
 A 849 | *Salon de justice de l'Alhambra de Grenade visité par des Arabes*.

— 208 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

G. HERNANDEZ.

- A 582 | *Voyage de la Vierge et de Saint Jean à Ephèse, après la mort du Sauveur; au Ministère de Fomento*.
 A 583 | *La Vierge du Désert*.
 A 584 | *Sapho*.
 A 815 | *Roméo et Juliette*.
 A 921 | *Ophélie*.
 A 967 | *Hamlet*.
 A 1375 | *Ophélie semant des fleurs*.
 A 1200 | *Méphisophèles chez Marguerite*.

V. HERNANDEZ.

- A 585 | *Psyché abandonnée sur le rocher*.

J. M. HERRER.

- A 586 | *Le Chocolat au couvent des dames de Calatrava*.
 A 955 | *Charles-Quint recevant à Saint Just la visite de Saint François; au Musée du Prado*.

E. HERRERA Y VELASCO.

- A 778* | *Vue du port de Marbella*.

Z. HERRERO Y PEREZ.

- A 1392 | *Scène de la vie d'artiste*.

M. HIRALDEZ ACOSTA.

- A 922 | *L'Héroïne de Saragosse*.
 A 587 | *Daphnis et Chloé; à Mr. le duc d'Osuna*.
 A 588 | *Pharaon rendant à Abraham sa femme Sarah*.
 A 973 | *Vénus apparaissant à Anchise; à Mr. le duc d'Osuna*.

EUG. ISABEY, peintre français.

- A 1039 | *L'antiquaire; à Mgr. le duc de Montpensier*.

V. IZQUIERDO.

- A 788 | *Christophe Colomb devant les Dominicains*.

— 209 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

M. JADRAQUE SANCHEZ.

- A 580 | *La mort d'Aaron.*
 A 852 | *Cisneros est présenté à Isabelle la Catholique par le cardinal Mendoza*, 3^e prix, Exp. de 1874.
 A 1450 | *Une lecture intéressante*, 3^e prix, Exp. de 1876; au Musée du Prado.
 A 1751 | *Charles-Quint à Yast*, 2^e prix, Exp. de 1878.

JALABERT, peintre français.

- A 1042 | *Portrait de Louis Philippe Albert, comte de Paris; à Mgr. le duc de Montpensier.*
 A 1043 | *Portrait de l'infante Isabelle, comtesse de Paris; au même.*

J. JIMENEZ Y ARANDA.

- A 853 | *Un accident durant la course de taureaux à Séville*, 3^e prix, Exposition de 1871.
 A 854 | *Lacenses s'injuriant de la belle manière.*
 A 855 | *Les saintes huiles.*
 A 1401 | *A la porte d'un barbier.*
 A 1405 | *Un café à Rome, au commencement du siècle.*
 A 1406 | *Lecture de la Gazette à la porte d'un barbier.*
 A 1407 | *La chanteuse.*
 A 1465 | *La Sérénade.*

ALFRED JOHANNOT, peintre français.

- A 1046 | *Le duc de Guise, François de Lorraine, présentant à Charles IX les blessés de la bataille de Dreux; à Mgr. le duc de Montpensier.*

TONY JOHANNOT, peintre français.

- A 1047 | *La leçon de botanique; à Mgr. le duc de Montpensier.*

F. JOVER.

- A 500* | *Christophe Colomb est ramené chargé de fers en Espagne.*
 A 591 | *La mort de Philippe II; au Musée du Prado.*
 A 856 | *La Conquête d'Oran*, 2^e prix, Exp. de 1874; au Musée du Prado.
 A 857 | *Le traité de Cambray, appelé la Paix des Dames.*

11

— 211 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

HENRI LEHMANN, peintre français.

- A 1048 | *Les Océanides pleurant le sort de Prométhée; à Mgr. le duc de Montpensier.*
 A 1049 | *Les Sirènes appelant Ulysse; au même.*

ADOLPHE LELEUX, peintre français.

- A 1050 | *Aragonais jouant de la guitare à la porte d'une posada.*

A. LUARDY.

- A 1391 | *Moulin aux environs de Bagneres de Luchon, paysage.*
 A 1732 | *Les Pyrénées, paysage*, 3^e prix, Exp. de 1878.

ANG. LIZCANO.

- A 1140 | *Le marchand de lait en plein vent à Madrid.*
 A 1285 | *Le Vice et la Vertu.*
 A 1318 | *Toréador blessé durant la course.*
 A 1401 | *Les polichinelles*, 3^e prix, Exp. de 1876.
 A 1653 | *Fête champêtre.*
 A 1753 | *Toréador blessé par le taureau*, 3^e prix, Exp. de 1876.

ENRIQUE LOPEZ.

- A 1317 | *Un bravo.*

LUIS LOPEZ.

- A 787* | *Portrait du poète Quintana; à la Bibliothèque nationale de Madrid.*

V. LOPEZ.

- A 592 | *Sainte Famille*, dessin à la sépia.

J. LOZANO.

- A 593* | *Marianne Pineda faisant ses adieux aux sœurs de Sainte Marie Egyptienne au moment de se rendre en chapelle*, 3^e prix, Exp. de 1892; au ministère de Fomento.
 A 748 | *Lycée et Candaule.*
 A 749 | *Florinda la Cava.*

M. A. LUI, peintre portugais.

- A 858 | *La famille*, 2^e prix, Exp. de 1874; au Musée du Prado.

— 210 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

F. JOVER.

- A 956 | *La cour pontificale durant la lecture de l'acte de béatification d'un capucin.*
 A 1664 | *La Charité.—Saint Vincent de Paul; dessins des fresques de la Inclusa de Cadix.*
 A 1665 | *Groupe de Vierges.—Les Confesseurs; fresques de la Inclusa de Cadix, en collaboration avec Mr. Soler.*
 A 1666 | *Les huit Docteurs les plus célèbres par leurs louanges de la Vierge, fresque principale de la Inclusa de Cadix.*
 A 1667 | *Le Sauveur, l'Ancien Testament, l'Apostolat et les Martyrs, fresques de la Inclusa de Cadix.*
 A 1668 | *Vitraux de la chapelle de l'église de Saint Antoine à Cadix.*
 A 1669 | *Autres vitraux de la dite chapelle.*
 A 1670 | *Emotion causée par la bouteille.*
 A 1671 | *Les joueurs.*
 A 1720 | *Qui gagnera ?* 3^e prix, Exp. de 1878.

L. JIMENEZ.

- A 1268 | *Galanterie andalouse, costume du commencement du siècle.*

ANGÉLIQUE KAUFFMAN, peintre français.

- A 1040 | *Portrait de Louis Philippe-Joseph, duc d'Orléans; à Mgr. le duc de Montpensier.*

J. LAGUNA.

- A 934 | *La cour des Lions à l'Alhambra de Grenade.*

F. LAMEYER.

- A 1212 | *Un fakir dans une mosquée de Tanger.*
 A 1256 | *Femmes juives de Tanger.*

R. LAPLAZA.

- A 1192 | *Deux amies intimes.*
 A 1650 | *Scène dans une cour de village.*
 A 1736 | *Alphonse le Sage, plafond de l'Alcazar de Tolède.*
 A 1737 | *Isabelle la Catholique, id.*
 A 1738 | *Charles-Quint, id.*
 A 1739 | *Philippe II, id.*

— 212 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

P. MACNAB, peintre anglais.

- A 958 | *Un confessionnal dans la cathédrale de Grenade.*
 A 969 | *Bohémiens de Grenade.*
 A 970 | *Vue du Généralife à Grenade.*

J. de MADRAZO.

- A 594 | *Sainte Famille.*

F. de MADRAZO.

- A 166 | *Godefroy de Bouillon; au palais de Madrid.*
 A 167 | *Les trois Maries, id. id.*
 A 755 | *Portrait de la duchesse d'Albe.*
 A 1044* | *Portrait de Fernan Caballero; à Mgr. le duc de Montpensier.*
 A 1284 | *Portrait de Mr. G. Sensi.*

L. de MADRAZO.

- A 505 | *Sainte Elisabeth guérissant les teigneux*, dessin au charbon.
 A 753 | *La Charité.*
 A 808 | *1230. L'enterrement de Sainte Cécile; au Musée du Prado.*

RAIMUNDO DE MADRAZO.

- A 1269 | *La sortie de répres.*

RICARDO DE MADRAZO.

- A 1718 | *Un récit dans un cimetière marocain.*

V. MANZANO.

- A 506 | *Rodrigo Vazquez, président du Conseil de Castille, visitant la prison où il tenait renfermée la famille d'Antonio Perez*, 2^e prix, Exp. de 1862.
 A 507 | *Une rue de Tolède au X^e VII^e siècle.*
 A 957* | *43. Les derniers moments de Cérantès; au Musée du Prado.*

R. MARTI Y ALSINA.

- A 598 | *Un paysage.*
 A 599 | *Un autre paysage.*

— 213 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- J. MARTI Y MONSÓ.
A 600 | 90. *Le troisième Concile de Tolède*; au Ministère de Fomento.
- E. MARTIN Y RIESCO, sculpteur.
A 918 | *Narcisse à la fontaine*, statue en plâtre, 2^e prix, Exp. de 1871; à Mr. le marquis de Portugalete.
- S. MARTINEZ CUBELLS.
A 1755 | *L'éducation du prince D. Juan*, 1^{er} prix, Exp. de 1878; au Musée du Prado.
- J. MARTINEZ DE LA VEGA.
A 859 | *Loisirs du cloître*.
- S. MARTINEZ DEL RINCON.
A 1754 | *Ezorcisme*, 3^e prix, Exp. de 1878.
- F. MASÓ.
A 1657 | *Christophe Colomb devant les Dominicains*.
- FRANC. MASRIERA.
A 1736 | *L'esclavage*, 2^e prix, Exp. de 1878; à S. M. le roi Alphonse XII.
- JOSÉ MASRIERA.
A 1758 | *Etang de Rubio-Llecaneras*, 3^e prix, Exp. de 1878.
A 1774 | *Campredon*, paysage.
- VIRGILIO MATTONI.
A 1383 | *La leçon de science héraldique*.
A 1384 | *Aétrice essayant son rôle*.
A 1385 | *Dame terminant sa toilette*.

- G. MAURETA.
A 601 | 88. *Les adieux*; au Musée du Prado.
A 947 | 144. *Le Tasse se retire au couvent de Saint Onofre, sur la Janicule*; au Musée du Prado.

— 215 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- A. MOLTÓ Y SÚCH, sculpteur.
A 1778 | *L'étude*, statue en plâtre, 3^e prix, Exp. de 1878.
A 1778bis | *La même statue*, de profil.
- R. MONLEON.
A 783* | *L'escadre espagnole en rade de Cadix, initiant la Révolution du mois de Septembre 1808*.
A 893 | *Vue du Pas-de-Calais près de Douvres*.
A 894 | *Une bourrasque dans la mer du Nord*, 3^e prix, Exp. de 1871.
A 938 | *L'Escale aux environs d'Anvers*.
A 1144 | *Vue de la barre d'Ostende, marine*.
A 1261 | *Répression de l'insurrection cantonale de l'arsenal de la Carraga*.
A 1394 | *Un naufrage sur la côte des Asturies*; au Musée du Prado.
A 1395 | *La darse de Bruzelles*.
A 1396 | *Arrivée de volontaires à la Hacane*.
A 1732 | *La rade de Flessingue, embouchure de l'Escaut*.
A 1733 | *Ancien quai de l'Escale à Anvers*.
- T. MORAGAS.
A 805 | *Un collier*, étude d'après nature.
A 1184 | *Un tribunal arabe*.
- F. MORATILLA, sculpteur.
A 1445 | *La Foi, l'Espérance et la Charité*, groupe en marbre, 3^e prix, Exp. de 1876; au Musée du Prado.
- J. MORENO Y CARBONERO.
A 1451 | *El jaleo*, danse andalouse.
A 1452 | *Maison de campagne à l'ancienne mode*, 3^e prix, Exp. de 1876.
A 1759 | *Une aventure de Don Quichotte*, 2^e prix, Exp. de 1878.
- J. MORERA Y GALICIA.
A 1254 | *Paysage*.
A 1329 | *Barques de pêcheurs à Capri en Italie*.
A 1330 | *Cabane de pêcheurs à Capri*.
A 1331 | *Rochers de Capri en Italie*.

— 214 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- G. MAURETA.
A 1332 | *La jeune mère*.
A 1333 | *La lettre*.
- N. MEGÍ.
A 1730 | *Portrait de D. Luis de Góngora y Argote*, dessin au crayon d'après Velazquez.
- A. MÉLIDA.
A 1793 | *Un échantail*.
- ENRIQUE MÉLIDA.
A 1194 | *L'antichambre d'un ministre*.
A 1195 | *Une ronde de l'Inquisition*.
A 1211 | *Le portique de l'église Saint Joseph à Madrid*.
A 1248 | *Promenade dans les jardins du roi*.
A 1249 | *La leçon de tauromachie*.
A 1315 | *Les amateurs de musique au couvent*.
A 1422 | *Le trouble-fête*, 2^e prix, Exp. de 1876; au Musée du Prado.
A 1423 | *Intérieur de l'église de Saint Pierre à Avila*.
A 1462 | *La réverie*.
A 1463 | *L'antichambre*.
A 1464 | *La lettre*.
- F. MENDIGUCHIA.
A 602 | *Retour du soldat à la maison paternelle*.
- B. MERCADÉ.
A 603 | 93. *Les derniers instants de F. Charles Climaque*; au Musée du Prado.
A 800 | *Sainte Thérèse de Jésus*.
A 861 | *Moine dégustant une prise de tabac*.
A 862 | *Le chœur de Sainte Marie Novella à Florence*.
- A. MOLTÓ Y SÚCH, sculpteur.
A 916 | *Le peuple libre*, sculpture, 3^e prix, Exp. de 1871.
A 1444 | *Hernan Cortés plantant la croix sur l'autel mexicain*, groupe en plâtre.

— 216 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 33 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- A. MUÑOZ Y DEGRAIN.
A 786* | *Le général Mendez Nuñez blessé à bord de la frégate la Numancia*; au Musée de Marine à Madrid.
A 867 | *La prière*, 2^e prix, Exp. de 1871; au Musée du Prado.
A 868 | *Le château féodal*.
A 869 | *La surprise*.
A 1161 | *Gitanos ou bohémiens de Grenade*.
A 1453 | *Le paillasse sifflé*.
A 1454 | *L'examen*.
A 1455 | *La Viatique*.
A 1589 | *Lieu, près de Sagonte, où Alphonse XII a été acclamé roi*.
A 1760 | *Les couleurs d'enfants*.
A 1761 | *Isabelle la Catholique cède ses bijoux pour l'entreprise de Christophe Colomb*.
- MURATON, peintre français.
A 651 | *Un Moine en prières*.
- R. NAVARRETE.
A 870 | *Le marquis de Bedmar devant le Sénat de Venise*, 2^e prix, Exposition de 1871; à Mr. le marquis de Portugalete.
A 962 | *Les Capucins chantant les vêpres dans leur couvent de la Piazza Barberina, à Rome*; au Musée du Prado.
A 1143 | *L'église de la Paix, à Rome*.
A 1162 | *Le doge Foscarini destitué*; au Musée du Prado.
- NAVARRO Y CAÑIZARES.
A 655 | *La défense de Saragosse*.
- C. NICOLY, sculpteur.
A 1779 | *L'Innocence*, statue en marbre, 2^e prix, Exp. de 1878.
A 1779bis | *La même statue*, de face.
- J. NIN Y TUDÓ.
A 896 | *Le peintre Goya contemplant les victimes de l'Indépendance espagnole le 3 mai 1808*; à l'Ayuntamiento de Madrid.
A 871 | *Les Adieux*.

— 217 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 26x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

J. NIN Y TUDÓ.

- A 1424 | *Les héros de l'Indépendance espagnole*, 2^e prix, Exp. de 1876; à l'Ayuntamiento de Madrid.
 A 1556 | *Les espagnols peints par eux mêmes*.
 A 1762 | *L'enterrement d'Ophélie*, 2^e prix, Exp. de 1878.
 A 1794 | *S. M. la Reine Doña Maria de las Mercedes d'Orléans et Bourbon, dans le cercueil*.

R. NOVAS, sculpteur.

- A 917 | *Toréador mourant dans l'arène*; sculpture, 2^e prix, Exposition de 1874; à Mr. le duc de Fernan Nuñez.

A. NUÑES, sculpteur portugais.

- A 936 | *Corndie rapportant à Rome les cendres de Pompée son mari*, sculpture, 3^e prix, Exp. de 1871.

E. OCON.

- A 872 | *Vue de Malaga un jour de calme*, 3^e prix, Exp. de 1871.
 A 873 | *Le Port de Malaga un jour de tempête*.
 A 1173 | *Barques de pêcheurs au Puerto de Santa Maria*.

M. DE OJEDA.

- A 1792 | *Un baptême dans un village*.

M. OMS, sculpteur.

- A 1437 | *Le premier pas*, groupe en plâtre, 2^e prix, Exp. de 1876.
 A 1437bis | *Le même groupe*, de profil.
 A 1438 | *Type catalan*, terre cuite.

F. ORTEGO.

- A 604* | *La Mort de Christophe Colomb*; au Musée du Prado.

R. PADRÓ Y PEDRET.

- A 774* | *La frégate espagnole Berenguela, inaugurant le Canal de Suez*; au Musée de Marine.

— 219 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 26x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

F. J. PARRERISÀ.

- A 609 | *La chapelle principale de la cathédrale de Barcelone, vue prise du chœur*.
 A 610 | *Vue extérieure de la cathédrale de Burgos*; au Musée du Prado.
 A 876 | *Vue intérieure de la cathédrale de Tarragone, à la chute du jour*.

J. PEYRÓ URREA.

- A 877 | *La leçon de soifège chez le curé d'un village de la province de Valence*, 3^e prix, Exp. de 1871.
 A 1280 | *Une forge au XVII^e siècle*.
 A 1410 | *Expédition à Cantacreja; passage de l'artillerie par le baranco Monlló*, 3^e prix, Exp. de 1876.
 A 1766 | *Aux armes!* 2^e prix, Exp. de 1878.

J. L. PELLICER.

- A 878 | *La Ronde de nuit*, 3^e prix, Exp. de 1874; au Musée du Prado.
 A 879 | *Un Prêtre, souvenir d'un soir d'hiver à Rome*.
 A 1159 | *Le charlatan*.
 A 1587 | *Arrière du consul d'Espagne à Dizful, Perse*.
 A 1725 | *Ambulance de la Croix rouge à Plezona, dessin à la plume*.

ALF. PEREA.

- A 1336 | *Jardin du cloître de Saint Jean des Rois à Tolède*, aquarelle.
 A 1648 | *Scène de famille*, aquarelle.

A. PEREZ RUBIO.

- A 548 | *Ménages et pages jouant à la cachette*.
 A 611 | *La Minorité de Charles II*.
 A 880 | *Le Mot d'ordre*.
 A 881 | *Moratin et Goya étudiant les coutumes du peuple de Madrid*.
 A 882 | *Le prince de Galles fêté par Philippe IV au Buen Retiro*.
 A 1764 | *Fuyant devant l'incursion*; épisode de la guerre de l'Indépendance.
 A 1765 | *La mauvaise rencontre*.

C. PIZARRO.

- A 883 | *Visite d'une novice à divers couvents de Tolède la veille de ses vœux*.

— 218 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 26x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

T. PADRÓ Y PEDRET.

- A 605* | *Une station de chemin de fer avant le départ d'un train*; au Musée du Prado.

F. PAJÉS Y SERRATOSA, sculpteur.

- A 1490 | *Job, étendu sur le fumier, abandonné par tous les hommes*, 3^e prix, Exp. de 1876.
 A 1780 | *Buste de Pie IX, en marbre*, 3^e prix, Exp. de 1878.

J. PALLARÉS.

- A 1661 | *Deux grisettes ou chulas de Madrid*.

V. PALMAROLI.

- A 606 | *Les cinq Patrons du prince Alphonse*; au palais de Madrid.
 A 607 | *La Pascucia*, paysanne des environs de Naples.
 A 608 | *La Chapelle Sixtine à Rome*; au palais de Madrid.
 A 779 | *La bataille de Tetuan*; à Mr. le duc de Fernan Nuñez.
 A 874 | *L'ensevelissement des victimes le lendemain des exécutions du 2 mai 1808, à Madrid*, 1^{er} prix, Exp. de 1871; à l'Ayuntamiento de Madrid.
 A 811* | *La momie de Charles-Quint*, conservée à l'Escorial.
 A 875 | *Intérieur d'un salon du Palais-Royal*.
 A 780 | *Portrait de Mme. J. de B.*
 A 781 | *Portrait de Mme. E. L.*
 A 923 | *Une Transfèreine*, type romain.
 A 1191 | *Entrevue de Ferdinand le Catholique et de sa fille Jeanne la folle à Törtoles*.
 A 1241 | *Maja jouant de la guitare*.
 A 1245 | *Portrait de Mr. J. E. de Hartzensch.*
 A 1279 | *Une réunion*.
 A 1316 | *La bonne aventure*; à Mr. le marquis de Portugalete.
 A 1593 | *Coquetterie*.
 A 1594 | *Un café sous le Directoire*.
 A 1595 | *La leçon de pêche*.
 A 1596 | *Bouchée de cardinal*.
 A 1597 | *Portrait de dame*.

DOM. PAPÉTY, peintre français.

- A 1051 | *Scène de l'ancienne Memphis*; à Mr. le duc de Montpensier.

— 220 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 9 m. 26x0 m. 55 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

C. PIZARRO.

- A 884 | *Porte arabe de La Sangre à Tolède*.
 A 1767 | *La Solana*, souvenirs de Tolède.

FRÉD. PLÁ.

- A 1734 | *Allégorie de la musique instrumentale et vocale*, plafond de Mr. Zozaya.

J. PLANELLA.

- A 885 | *Le jour de la Saint Baldomero*.

CASTO PLASENCIA.

- A 1251 | *L'enlèvement des Sabines*.
 A 1763 | *Origine de la République romaine*, 1^{er} prix, Exp. de 1878; au Musée du Prado.

V. POLERÓ.

- A 613 | *L'ancien salon des Cortès à Valence*.

FR. PRADILLA.

- A 1250 | *L'enlèvement des Sabines*.
 A 1783 | *Jeanne la folle*, prix d'honneur, Exp. Univ. de 1878; au Musée du Prado.

PRUDHON, peintre français.

- A 656 | *Dessin d'Académie*.
 A 657 | *Id. id.*

D. PUEBLA.

- A 614 | *Premier débarquement de Christophe Colomb en Amérique*, 4^{er} prix, Exp. de 1862; au Musée du Prado.
 A 757 | *Un Menuet*; à Mr. le marquis de Heredia.
 A 782 | *Un Conseil de famille*.
 A 821 | *Un bal de majos*, vu à travers la fenêtre.
 A 886 | *Les Filles du Cid*; au Musée du Prado.
 A 937 | *Un drame intime*.
 A 1319 | *Las castañeras picadas, ou les marchandes de marrons s'injuriant*.
 A 1768 | *L'essai du costume*.

— 221 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

M. RAMIREZ Y IBAÑEZ.

A 1647 | *Le jardin d'amour.*

M. RAMOS.

A 1652 | *Paysage.*

F. REIGON.

A 929 | *Un passe-temps de Philippe IV.*

MADÉ, M^e, G^a, S. REIS, peintre portugais.

A 887 | *Le château de Penha à Cintra; à S. M. le roi de Portugal.*

J. REYNÉS Y GURGUI, sculpteur.

A 1139 | *L'étude de la Vérité, groupe en plâtre, 3^e prix, Exp. de 1876.*

MARTIN RICO.

A 1132 | *Les laceuses de la Varenne; au Musée de Séville.*

S. RINCON.

A 615 | *Le Serment de Santa Gadea.*

M. DE LA ROCA.

A 616 | *Un troupeau de chèvres.*

A 617 | *Un parc de moutons, 2^e prix, Exp. de 1869.*

A 888 | *Le palefrenier.*

A 963 | *Cercantés imaginant son œuvre du Quichotte.*

R. RODRIGUEZ.

A 618 | *Pardon, ô mon Dieu!*

A 880 | *La Junte de Cadix en février 1810; à l'Ayuntamiento de Cadix.*

A 890 | *Othello et Desdémone, 3^e prix, Exp. de 1871.*

A 891 | *Les Archéides d'une paroisse.*

A 892 | *Le Diable sur ses rieux jours.*

A 930 | *L'enfant abandonné.*

A 1370 | *Le Christ en croix.*

— 223 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

E. ROSALES.

A 1244 | *Paysanne des environs de Rome, ébauche.*

A 1246 | *Portrait de femme.*

A 1247 | *Esquisse d'un plafond, crayon.*

A 1231 | *Étude pour le dit plafond, dessin.*

A 1232 | *Autre étude pour le même, dessin.*

A 1277 | *Un marchand d'oranges à Murcie.*

A 1662 | *Dame avec un panier de fleurs.*

J. ROUGERON, peintre français.

A 745 | *L'Écrivain public.*

A 758 | *Bohémienne disant la bonne aventure.*

A 759* | *La querelle.*

A 777 | *La lecture.*

A 789* | *Danse de bohémiennes.*

A 800* | *Une bohémienne ou gitana.*

A 801 | *Une bohémienne.*

A 802* | *La taverne.*

A 803* | *La conversation près de la fontaine.*

A 813* | *Le bohémien tondeur de mulets.*

A 813* | *Muletier jouant de la guitare.*

A 1141 | *Bohémiens ou gitans jouant aux cartes.*

P. ROUSSEAU, peintre français.

A 1052 | *La taupe et les lapins, fable de Florian; à Mgr. le duc de Montpensier.*

N. RUIZ DE VALDIVIA.

A 895 | *Le Bouquet ou la Matinée de la Saint Jean, costume aragonais.*

A 896 | *Le Maître d'école.*

A 897 | *L'entrée de l'école.*

A 898 | *Procession de la Vierge des Angoisses au village de Villanueva de la Sagra.*

A 939 | *Un diner champêtre, costume de Valence.*

A 940 | *Paysans de la Huerta de Valence.*

A 965 | *Danse de paysans aragonais.*

A 1425 | *Jeunes taureaux et une caché de la Casa de Campo.*

— 222 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

G. RODRIGUEZ OLAVIDE.

A 893 | *Un baptême.*

R. ROMEA.

A 619 | *Paysage des environs de Villalba, 3^e prix, Exp. de 1871; au Musée du Prado.*

E. ROSALES.

A 620 | *Une petite fille.*

A 621* | *Isabelle la Catholique dictant son testament. Médaille d'or à l'Exposition universelle de 1867; au Musée du Prado.*

A 677 | *Blanche de Navarre est remise au Cépital de Bueh pour être conduite à Orthez en France.*

A 751 | *Don Juan d'Autriche est présenté à son père Charles Quint, retiré à Saint-Yust; à Mr. le marquis de Portugalete.*

A 894* | *La mort de Lucrece, 1^{er} prix, Exp. de 1871.*

A 1137 | *Hamlet.*

A 1138 | *Un atelier de peintre.*

A 1139 | *Les premiers pas de l'enfant.*

A 1157 | *Le marché de Murcie.*

A 1206 | *Paysan de Murcie.*

A 1219 | *Dessin: étude du tableau d'Isabelle la Catholique.*

A 1220 | *Dessin: autre étude du même tableau.*

A 1221 | *Dessin: étude du tableau de Blanche de Navarre.*

A 1222 | *Dessin: étude d'une figure pour le tableau de la mort de Lucrece.*

A 1223 | *Dessin: étude d'une autre figure pour le même tableau.*

A 1224 | *Dessin: étude pour le même tableau.*

A 1225 | *Dessin: autre étude pour le même.*

A 1226 | *Dessin: académie, d'après nature.*

A 1227 | *Dessin: académie, d'après nature.*

A 1228 | *Dessin: id. id.*

A 1229 | *Dessin: id. id.*

A 1230 | *Dessin: étude d'après nature.*

A 1233 | *Dessin: L'évangéliste Saint Mathieu.*

A 1276 | *L'évangéliste Saint Mathieu, ébauche.*

A 1234 | *Dessin: L'évangéliste Saint Jean.*

A 1242 | *Étude d'animaux, peinture.*

A 1243 | *La route de Panticosa, ébauche.*

— 224 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

N. RUIZ DE VALDIVIA.

A 1426 | *Course de taureaux au Molar.*

A 1427 | *Course de vaches dans un village d'Aragon.—Le jeu du panier.*

A 1428 | *Conduite des taureaux pour la course d'un village d'Aragon.—La surprise; à S. M. le Roi.*

A 1769 | *Campement de la division du général Espina, 3^e prix, Exposition de 1878.*

SAINZ Y SAIZ.

A 1457 | *Le repos dans l'atelier du peintre. A quoi pensera-t-il? 3^e prix Exp. de 1876; au Musée du Prado.*

E. SALA Y FRANCÉS.

A 899 | *L'arrestation du prince de Viana, 1^{er} prix, Exp. de 1871; au Musée du Prado.*

A 1142 | *Les joueurs.*

A 1218 | *La chula, femme des faubourgs de Madrid.*

A 1260 | *Une maja.*

A 1300 | *Un chulo.*

A 1335 | *Guillem de Vinates faisant révoquer par Alphonse IV d'Aragon, une ordonnance contre les fueros ou libertés, 1^{er} prix, Exp. de 1878.*

A 1386 | *L'esprit romanesque.*

A 1387 | *Un passe-temps.*

A 1429 | *Un arabe.*

A 1430 | *Un nègre.*

A 1575 | *La promenade.*

A 1576 | *Un soldat.*

A 1577 | *Le dessert, décoration de la Cantine américaine.*

A 1578 | *Le Silène moderne, id. id.*

A 1579 | *Le vin de manzanilla, id. id.*

A 1580 | *Le champagne, id. id.*

A 1581 | *Le Xérès, id. id.*

A 1582 | *Le café, id. id.*

A 1660 | *Un éventail.*

A 1723 | *La grisette ou chula de Madrid.*

A 1724 | *Le marchand de balais.*

A 1780 | *Qu'il est malheureux!*

A 1351 | *Si je savais écrire!*

— 225 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

GONZO, SALVÁ.

A 1148 | *La boutique du fripier.*

J. SAMARTIN, sculpteur.

A 1795 | *Christophe Colomb*, statue en marbre; au Ministère de Ultramar.
A 1795bis | *La même statue*, de profil.

J. SANSÓ, sculpteur.

A 1784 | *La Vierge Mère*, groupe en plâtre, 1^{er} prix, Exp. de 1878.

P. SANCHEZ BLANCO.

A 622 | *Un paysage des Pays-Bas.*
A 623 | *Un moulin à Dordrecht en Hollande.*

SANCHEZ DEL VIERZO.

A 624 | *La Vierge du Carmen.*

M. SANMARTÍ Y AGUILÓ, sculpteur.

A 1781 | *La pêche*, statue en plâtre, 2^e prix, Exp. de 1873.

F. SANS.

A 625 | *Episode de la bataille de Trafalgar*; au Musée du Prado.
A 626 | *La bataille de Tétouan*, épisode de la guerre d'Afrique.
A 627 | *La bataille de los Castillejos*, id. id.
A 628 | *Hernán Cortés brûlant ses vaisseaux.*
A 822 | *Place du marché aux choux à Girona.*
A 900 | *La visite de l'ami.*
A 901 | *La Fortune, le Hasard et la Folie distribuant leurs dons de par le monde.*
A 1235 | *Plafond du théâtre d'Apollon à Madrid.*
A 1236 | *Plafond du foyer du dit théâtre.*
A 1295 | *Projet de plafond pour le palais du duc de Santiaña.*
A 1296 | *Allégorie à l'Espagne*, plafond du dit palais.
A 1297 | *Allégorie aux îles Philippines*, id. id.
A 1298 | *Allégorie à l'île de Cuba*, id. id.
A 1299 | *Allégorie à Porto-Rico*, id. id.
A 1311 | *Allégories du plafond du théâtre d'Apollon*, éventail à Mr. J. de Foutagud y Gargollo.

15

— 227 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

J. SIGÜENZA.

A 1588 | *Entrée triomphale de S. M. le roi Alphonse XII à Madrid*, après la répression de l'insurrection carliste.

EDR. SOLER Y LLOPIS.

A 1286 | *Saint Etienne Pape après son martyre dans les Catacombes*, 3^e prix, Exp. de 1876; au Musée du Prado.

B. SORIANO ET MURILLO.

A 634 | *Portrait du duc de San Lorenzo en uniforme de chef des Hallesardiens.*
A 635 | *Le dernier soupir du maure.*
A 734 | *Une napolitaine.*
A 1785 | *Miquelets de Guipúzcoa.—Une embuscade.*

I. SUAREZ LLANOS.

A 636 | *Sœur Marcelle de Saint Félix voyant passer l'enterrement de Lope de Vega, son père*; au Musée du Prado.

GERONÓ, SUÑOL, sculpteur.

A 1731 | *Le Dante*, statue; au Musée du Prado.
A 1731bis | *La dite statue*, de profil.

L. TALAVERA.

A 902 | *Une galanterie.*
A 903 | *Vestibule de l'église d'un village d'Andalousie.—Les pèdres venant acheter des scapulaires le jour de la fête du patron du village.*

A. TANTARINI, sculpteur.

A 1782 | *La première douleur*, statue en marbre.

J. TAPIRÓ.

A 1182 | *La marchande de fleurs*, aquarelle.
A 1183 | *Célébration des offices dans la chapelle royale de Grenade.*

L. A. TOMASINI, peintre portugais.

A 904 | *Vue de l'entrée de Lisbonne.*

— 226 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

F. SANS.

A 1557 | *Le Printemps*, peinture décorative du palais du duc de Santiaña.
A 1558 | *L'été*, id. id.
A 1559 | *L'automne*, id. id.
A 1560 | *L'hiver*, id. id.
A 1561 | *La Peinture*, id. id.
A 1562 | *La Sculpture*, id. id.
A 1563 | *L'Architecture*, id. id.
A 1564 | *La Musique*, id. id.
A 1565 | *La Comédie*, id. id.
A 1566 | *La Tragédie*, id. id.
A 1797 | *Portrait de S. M. le roi Alphonse XII*; au Musée du Prado.

R. SANTACRUZ Y BUSTAMANTE.

A 1770 | *Domestiques pleurant leur maîtresse*, 3^e prix, Exp. de 1878.

ARY SCHEFFER, peintre français.

A 1053 | *Allégorie. Jésus couronnant d'épines la reine Marie Amélie*; à Ngr. le duc de Montpensier.
A 1054 | *Saint Augustin et Sainte Monique aux bords de la mer*; au même.

N. SERRET.

A 1344 | *Barbier marocain.*
A 1354 | *La condamnation de Lanusa.*
A 1413 | *Arrestation de la dernière reine de Majorque*, 2^e prix, Exposition de 1876.
A 1656 | *Avant de monter à cheval.*

J. SIGÜENZA.

A 629* | *L'entrée du maréchal O'Donnell à Madrid, à son retour de l'expédition du Maroc.*
A 630 | *Démonstrations d'enthousiasme du peuple de Madrid à la nouvelle de la prise de Tétouan.*
A 631 | *Défilé des trophées pris aux Marocains, et rentrée des troupes d'Afrique.*
A 790* | *Le maréchal Serrano, régent d'Espagne, prête serment devant les Cortès.*

— 228 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

R. TUSQUETS.

A 905 | *Les travaux dans la campagne de Rome*, 2^e prix, Exp. de 1871.
A 964 | *Un mendiant*; au Musée du Prado.

M. DE UNCETA.

A 1072 | *Distribution de la soupe aux pauvres, à la porte d'un couvent.*
A 1717* | *Rideau du théâtre principal de Saragosse.*

MODR. URGELL.

A 1431 | *L'appel à la prière*, 2^e prix, Exp. de 1876.

USEL DE GUINBARDA.

A 1151 | *La marchande de beignets à Séville.*
A 1389 | *Un concert dans les jardins de l'Alcazar à Séville.*

E. VALDEPERAS.

A 637 | *Prise de Loja par Ferdinand le Catholique.*
A 933 | *Allégorie à la paix.*

D. VALDIVIESO.

A 638 | *Les Filles du Cid.*
A 639 | *La première Communion*; au Musée du Prado.
A 906* | *Philippe II assistant à un auto-da-fé*; au Musée du Prado.

J. VALLEJO.

A 1352 | *Plafond du nouveau théâtre de la Comédie à Madrid.*
A 1353 | *Rideau du dit théâtre.*
A 1381 | *Rideau du théâtre des Variétés à Madrid.*
A 1570 | *L'Aurore accompagnée du Jour et de la Nuit*, plafond d'un salon du duc de Santiaña.

L. VALLES.

A 949 | *Le cadavre de Béatrix de Cenci exposé à l'entrée du Pont Saint Ange*; au Musée du Prado; ce tableau a été détruit par un récent incendie.
A 1397 | *Leçon de mythologie.*
A 1398 | *Le marchand d'antiquités.*

— 229 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

L. VALLES.

- A 1399 | *Dames romaines suivant la procession des pauvres de la Trinité des Pèlerins.*
 A 1400 | *Paysanne napolitaine.*
 A 1401 | *Antonio Perez à la torture.*
 A 1402 | *Les assassins d'Escobedo.*
 A 1403 | *Paolina Borghese dans l'atelier de Canova.*

AGAP. VALMITJANA, sculpteur.

- A 640 | *Saint Sébastien, sculpture.*
 A 653 | *Deux ébauches, sculpture.*
 A 660 | *Statue de la Photographie.*
 A 1440 | *Le Christ mort, statue en marbre, 2^e prix, Exp. de 1876; au Musée du Prado.*
 A 1440bis | *Le buste seul de la dite statue.*

V. VALMITJANA, sculpteur.

- A 641 | *Sainte Isabelle, sculpture.*
 A 642 | *La Tragédie, id.*
 A 1441 | *Retour de Colomb en Espagne, statue en marbre.*
 A 1442 | *Le réveil d'une petite fille, statue en marbre.*

J. VAYREDA.

- A 907 | *La soirée du Vendredi Saint à Olot.*

ANTO. M. DE VERGA, sculpteur.

- A 1446 | *Manola du commencement du siècle, statuette en terre cuite.*

P. DE VEGA.

- A 1651 | *Une cour à Tolède.*

A. VERA.

- A 643 | *L'enterrement de Saint Laurent dans les catacombes de Rome; au Musée du Prado.*
 A 908 | *Dame pompéienne à sa toilette, 1^{er} prix, Exp. de 1871.*

— 231 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

WORMS.

- A 791 | *Une course de taureaux ou novillos, dans un village.*

MAN. YUS.

- A 1574 | *Une jota, souvenirs d'Aragon.*
 A 1727 | *Chemin de la fontaine, souvenir d'Aragon.*

ZAMACOIS.

- A 804* | *La maja, dernière œuvre de l'auteur.*
 A 952 | *Les moines quêteurs; au Musée du Prado.*

- A 1156 | *Un portrait de Velazquez, crayon.*

— 230 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

A. VERA.

- A 909 | *Communión des anciens Chrétiens dans les catacombes de Rome.*
 A 823 | *Dame de l'ancienne Rome donnant à manger à des oiseaux.*
 A 910 | *Une boutique de bijoutier à Pompéi.*
 A 911 | *Cabinet de toilette pompéien.*
 A 912 | *Une Mère de l'ancienne Rome apprenant à filer à sa fille.*
 A 1133 | *Sainte Cécile et Saint Valérien; au Musée de Séville.*
 A 1326 | *La Vestale.*

J. A. VERA Y CALVO.

- A 644 | *Marianne Pineda marchant à l'échafaud et refusant le pardon qu'on lui offre à condition de dénoncer ses complices.*
 A 924 | *Le Temps découvre la Vérité, 3^e prix, Exp. de 1871.*

J. VIDAL, sculpteur.

- A 1443 | *Abel mort, statue en plâtre, 3^e prix, Exp. de 1876.*

VILCHES, sculpteur.

- A 1364 | *Brutus, statue en marbre; à Mr. le marquis de Salamanca.*

VILLEGAS.

- A 1456 | *Marocains examinant des armes.*
 A 1599 | *El Jaleo, danse andalouse.*
 A 1600 | *Boutique de marchand de babouches au Maroc.*

RICO, DE VILLODAS.

- A 1458 | *La mort de César, 2^e prix, Exp. de 1876.*
 A 1771 | *Message du roi Charles I^{er} au cardinal Cisneros, 2^e prix, Exposition de 1878.*

F. WINTERHALTER, peintre français.

- A 1041 | *Portrait de l'enfante Louise Fernande, duchesse de Montpensier; à Mr. le duc de Montpensier.*

SUPPLÉMENT A LA SÉRIE B.

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

ŒUVRES DIVERSES,

Armes et autres objets.

- B 140* | *Magnifique épée de Boabdil, dernier roi de Grenade.*
 B 201 | *Poignée de la dite épée, grandeur nature.*
 B 202 | *Fourreau de la dite épée, première partie.*
 B 202bis | *Fourreau de la dite épée, deuxième partie.*
 B 203 | *Poignard avec sa gaine ayant appartenu à Boabdil.*
 B 797 | *Tunique et deux épées de Boabdil.*
 NOTA. Tous ces objets appartiennent à S. E. Mr. le marquis de Villaseca.

- B 204 | *Épée dite de Luchana, offerte au général Espartero.*

- B 141 | *Bouclier représentant un combat de guerriers.*
 B 142 | *Bouclier représentant Saint Georges terrassant le dragon.*
 B 807 | *Autre bouclier en fer repoussé et niellé; à Mr. le marquis de Heredia.*
 B 842 | *Autre bouclier représentant Hercule terrassant le lion de Némée.*
 B 350 | *Bouclier en fer repoussé et niellé.*
 B 351 | *Coffret en fer, style renaissance.*
 B 352 | *Une dague à poignée ciselée.*

— 233 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- B 385 | *Trophée de diverses armes exécutées par la fabrique d'armes blanches de Tolède.*
B 386 | *Bouclier exécuté par la même fabrique.*

- B 794 | *Plateau en fer repoussé et niellé, œuvre de Mrs. Alvarez et Cie, de Tolède, style renaissance.*
B 795 | *Plateau ciselé offert à Mr. E. Castelar par les officiers de l'artillerie espagnole, œuvre des mêmes artistes.*

- B 841 | *Belle armure et casque, style renaissance.*
B 841bis | *Brassards, gorgerin, cuirasse et manopiles de l'armure précédente, beau style de la renaissance.*

- B 181 | *Restes d'une selle, style de la renaissance.*

Oeuvres diverses de Mrs. Zulogna.

- B 199 | *Une pendule en fer repoussé et niellé, style renaissance.*
B 342 | *Un vase en fer damasquiné.*
B 343 | *Autre vase de même travail.*
B 344 | *Modèle en cire pour un plateau.*
B 345 | *Modèle en cire pour un autre plateau.*
B 808 | *Vase en fer repoussé avec niellures d'or et d'argent, offert par Mgr. le duc de Montpensier à Mr. le duc de Sesto.*
B 808bis | *Le même vase, sous un autre point de vue.*
B 830 | *Ornements d'un album en fer niellé avec incrustations.*
B 830bis | *Ornements d'un autre album en fer niellé avec incrustations.*
B 840 | *Couvercle de boîte en cuir brodé, avec percées à jour, vu de haut.*
B 840bis | *Le même couvercle, vu de côté.*

Oeuvres en métaux et matières diverses.

- B 192 | *Plateau en cuivre avec dessins arabes.*
B 248 | *Autre plateau représentant la Charité romaine.*
B 191 | *Plateau en cristal de roche.*

— 234 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- B 843 | *Moïse en présence de Pharaon, plateau en argent repoussé.*
B 249 | *Coffret byzantin.*
B 835 | *Coffre en fer à tiroirs, avec ornements repoussés, gracieux et incrustés, vu sur diverses faces.*

- B 835bis | *Le dit coffret, vu sur d'autres faces.*
B 190 | *Coffret gothique avec ses deux faces latérales.*
B 250 | *Une descente de croix, en argent repoussé.*
B 251 | *Un esclave nègre, statuette en bronze.*
B 252 | *Minerve, statuette romaine.*
B 253 | *Un gladiateur, statuette en bronze, de face.*
B 253bis | *La même statuette, vue de profil.*
B 283 | *Bas-relief représentant Hercule.*
B 289 | *Un ostensor en argent, XVII^e siècle.*
B 817 | *Calice, style renaissance, XVI^e siècle.*
B 198 | *Crucifix en argent.*
B 820 | *Croix en argent doré, XVI^e siècle, partie antérieure.*
B 820bis | *La même croix, partie postérieure.*
B 559 | *Crucifix en cuivre, style ogival, XV^e siècle.*
B 815 | *Crosse du XVI^e siècle; à S. Em. le Cardinal Moreno.*
B 816 | *Vase japonais en bronze; à S. V. Mr. A. de Ayalá.*
B 816bis | *Autre vase japonais en bronze; au même.*
B 836 | *Guéridon avec bronzes dorés et mosaïques.*
B 836bis | *Plateau en mosaïques du dit guéridon.*
B 205 | *Vase florentin en marbre.*
B 206 | *Autre vase florentin de même matière.*
B 194 | *Bas-relief romain en marbre; à S. E. Mr. le duc de Ménésoell.*
B 563 | *Grille en fer forgé, style renaissance; XVI^e siècle.*
B 564 | *Base et pilastres d'un tombeau, style renaissance, XVI^e siècle, pierre.*
B 195 | *Tombeau romain, face antérieure; au Musée provincial de Madrid.*
B 195bis | *Face postérieure du dit tombeau.*
B 558 | *Antiquités diverses en pierre, trouvées dans l'île de Cuba.*

Faïences, porcelaines, verres et émaux.

- B 381 | *Belle faïence de la Moncloa représentant Hercule déliant Hésione, fille de Laomédon.*
B 550 | *Deux vases en faïence de Rouen.*

— 235 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- B 818 | *Vase en faïence de Talavera.*
B 255 | *Porcelaine de l'ancienne fabrique du Buen Retiro.*
B 255bis | *La même, vue d'un autre côté.*
B 802 | *Miroir et trois verres gravés, art espagnol du temps de Philippe V, appartenant à Mr. Rico y Sinovas.*
B 803 | *Trois autres verres gravés, art espagnol de la même époque; au même propriétaire.*
B 804 | *Trois autres verres gravés du même art, même époque et même propriétaire.*
B 346 | *La descente de croix, émail de Limoges, signé Pierre Raimond.*
B 347 | *Le Saint Sépulture, émail de Limoges, de Pierre Raimond.*
B 348 | *Bénitier émaillé, fait à Limoges par Léonard dit le Limoust.*
B 551 | *Beaux émaux dont le dessin représente des enfants qui font les pendanges et est attribué à Léonard de Vinci.*
B 254 | *Copie en plâtre d'un vase arabe.*

Ivoires.

- B 599 | *Le livre de la Passion, diptyque en ivoire, XIV^e siècle.*
B 805 | *Boîte en ivoire vue sur trois faces différentes, style persan arabe.*
B 806 | *Autre boîte en ivoire, vue sur trois faces différentes, de même style.*
B 844 | *Temple avec une statuette de la Vierge et l'enfant Jésus, en ivoire.*

Bois sculpté.

- B 831 | *Groupe d'anges, sculpture ancienne en bois.*
B 832 | *Siège, ou trône en bois, sculpté aux armes de Castillo et Léon.*
B 809 | *Une console, style Louis XVI.*
B 819 | *Armoire, style renaissance.*
B 819bis | *Le même meuble, vu de côté.*
B 833 | *Bahut en bois, avec ornements de style ogival.*
B 834 | *Autre bahut en bois sculpté, style renaissance.*
B 565 | *Deux tiroirs d'un meuble, style renaissance.*
B 837 | *Quatre beaux panneaux en bois sculpté, style renaissance.*
B 838 | *L'enlèvement d'Hellène, panneau en bois sculpté.*

— 236 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

- B 839 | *Quatre panneaux en bois sculpté, ou tiroirs d'un meuble, style renaissance.*
B 561 | *Porte, style renaissance, vue à l'extérieur.*
B 561bis | *La même porte, vue à l'intérieur.*
B 562 | *Autre porte, style renaissance.*

- B 349 | *Broderies d'une chasuble du XV^e siècle.*

SUPPLÉMENT À LA SÉRIE C.

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

1.° TYPES DE RACES, COSTUMES ET COUTUMES D'ESPAGNE.

Études d'après nature.

Prov. d'ALICANTE.

- 1914 Paysan et paysanne.
1915 Id. id.
1916 Id. id.
1917 Id. id.
1918 Les mêmes, réunis en groupe.

Prov. d'AVILA (Vieille Castille).

- 1919 Groupe de paysans d'Avila.

Prov. de BIZCAYE.

- 1920 Deux paysans de Bizcaye.

Prov. de CACERES (Estrémadure).

- 1921 Paysan et paysanne du village de Montehermoso.
1922 Groupe de paysans et paysannes du même village.

Prov. de CASTELLON DE LA PLANA.

- 1923 Paysan et paysanne.
1924 Groupe de paysans et paysannes.

— 230 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Scènes de l'ermitage de la sierra de Cordoue.

- 630* L'ermitage de Cordoue.
631* Distribution de la soupe aux pauvres par les ermites de la Sierra.
632* Les ermites en prières.
633* L'absolution chez les ermites de la Sierra.
634* L'ermitte creusant sa tombe.
635* Un ermite en prières.
636* Un ermite en adoration.

Prov. de GRENADE.

- 637* Deux bohédiens, ou gitanos.
638* Bohédiennes, ou gitanas.
639* Tribu de bohédiens.
640* Bohédien et bohédienne.
641* Bohédiens, ou gitanos devant leur habitation.
642* Le quartier des gitanos à Grenade.
643* Famille de bohédiens.
644* Les tondeurs de mules.
645* Tribu de bohédiens au bivouac.

Prov. de GUADALAJARA.

- 1927 Paysan et paysanne.
1928 Paysan et paysanne.
1929 Femme de la Alcarria.
1930 Groupe d'hommes et femmes.

Prov. de LÉON.

- 1931 Montañeses, ou montagnards, homme et femme.
1932 Autres montañeses, homme et femme.
1933 Id. id., id. id.
1934 Id. id., id. id.
1935 Riverenos, ou habitants des vallées, homme et femme.
1936 Id. id., id. id.
1937 Id. id., id. id.
1938 Id. id., id. id.
1939 Maragatos, homme et femme.
1940 Id., id. id.
1941 Groupe d'hommes et femmes de la province.

— 238 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de CIUDAD-REAL.

- 1925 Paysan et paysanne.
1926 Groupe de paysans et paysannes.

Prov. de CORDOUE.

- 600* Les muletiers, ou arrieros.
601* El agudador, ou porteur d'eau.
602* El requiebro, scène andalouse.
603* La jardinière.
604* Les vaches laitières.
605* Bohédienne jouant de la guitare.
606* El panadero ou boulanger.
607* Femme allant à la fontaine.
608* La Charrette de mules.
609* Les moissonneuses.
609bis* Autre groupe de moissonneuses.
610* Les picomeros, ou charbonniers.
611* Jeune fille à la guitare.
612* El santero ou marchand de reliques.
613* Femmes à la fontaine.
614* Le vaccher.
615* Le repas du pauvre.
616* Femme balayant.
617* Paysan avec son âne.
618* Deux jeunes filles.
619* Berger assis auprès d'un cactus.
620* A la porte d'une église.
621* La laitière.
622* La femme au puits.
623* Le mulet à l'abreuvoir.
624* Femme soignant des lapins.
625* Les laveuses.
626* El aceitero, ou marchand d'huile.
627* Jeunes filles au lavoir.
628* En suivant une femme, scène de la rue.
629* La grand'mère flant.
635* Le retour du lavoir.
660* Paysan monté sur un âne.

— 240 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de LÉRIDA.

- 1942 Paysan et paysanne.
1943 Groupe d'hommes et femmes de la province.

Prov. de MADRID.

- 1944 Montagnards de la province, homme et femme.
1945 Femmes de la montagne.
1946 Paysans du village de Siete Iglesias.
1947 Alcalde du dit village.
673* Dame avec mantille.
674* Autre dame avec mantille.
675 Dame espagnole.
717 Voiture de la Couronne, avec son attelage de gala.
718 Berline de voyage, avec son attelage de mules.

Prov. de MURCIE.

- 701* Jeune paysan de Murcie.
702* Paysanne de Murcie vendant des fleurs.
703* Habitant de la campagne de Murcie.
704* Deux paysans de la Huerta.
705* Deux paysans de la Huerta, ou campagne de Murcie.
706* Paysanne et paysan de Murcie.
707* Paysanne de Murcie jouant de la guitare.
708* Villageoises auprès d'une ruche à miel.
709* Groupe de paysans auprès d'un puits.
710* Groupe d'un paysan et d'une paysanne de la province.
711* Habitant de la Huerta.
712 Habitant de la Huerta avec un enfant.
713* Laboureurs traversant le pont d'une acequia, ou canal d'irrigation.
714* Paysans chargeant des gerbes de blé.
715* La charrette de tinajas, ou grandes jarres en terre cuite.
715bis La dite charrette, sous un autre point de vue.
719 Paysan et paysanne de Murcie.

Prov. de PAMPELUNE (Navarre).

- 1948 Deux paysans.
1949 Autres deux paysans.
1950 Groupe de divers paysans de Navarre et Bizcaye.

— 241 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de SALAMANQUE.

1974 | Charro, ou paysan de Salamanque.

Prov. de SÈGOVIE.

1951 | Deux paysans.
1952 | Habitants de la province, homme et femme.
1953 | Autres id. id.
1954 | Id. id.
1955 | Id. id.
1956 | Id. id.
1957 | Id. id.
1958 | Id. id.
1959 | Id. id.
1960 | Id. id.
1961 | Groupe de paysans et paysannes de la province.

Prov. de SÉVILLE.

672* | La Cigarrera.

Prov. de TARRAGONE.

716* | Le menuisier.

Prov. de TOLEDE.

640* | Femmes de Tolède aux bords du Tage.
647* | Paysannes de Tolède.
648* | La charrette de bœufs des charbonniers.
649* | Charretier excitant son attelage de bœufs.
650* | La halte des bœufiers.
651* | Les bœufs dételés.
652* | Intérieur de cour ou patio.
653* | Paysan de Tolède.
654* | Paysanne de Tolède.
655* | Paysan et paysanne.
656* | Villageoises avant la messe, un jour de fête.
657* | Les amoureux au village.
658* | Charrette de bœufs à l'entrée du pont Saint Martin.
659* | Groupe à l'entrée du pont Saint-Martin.
660* | Groupe de deux paysans.

16

— 242 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de TOLEDE.

661* | Scène aux bords du Tage.
662* | Les mulets.
663* | Jeune garçon sur une ânesse.
664* | Les deux gamins.
667* | Groupe de villageoises.
668* | La noria, ou manège servant à élever l'eau.
669* | Mendians à la porte d'un couvent.
670* | Le berger au repos.
671* | Paysans retournant au village.
1962 | Habitants de Quero, homme et femme.
1963 | Id. id.
1964 | Id. id.
1965 | Id. id.
1966 | Groupe de paysans et paysannes de Quero.
1967 | Groupe de paysans et paysannes de Lagartera.

Prov. de VALENCE.

676* | El agualor, ou porteur d'eau.
677* | La tartana, ou char à bancs.
678* | La mauvaise nouvelle.
679* | Groupe de cigarreras.
680* | Habitants de la huerta.
681* | El horchatero, ou glacier ambulant.
682* | Le charbonnier.
683* | Le fabricant de balais.
684* | Le marchand de balais.
685* | Paysan et cigarrera.
686* | Paysan de la huerta.
687* | Gamin de la huerta.
688* | Pêcheur aux bords de la mer.
689* | Barque de pêcheurs tirée sur le sable.
690* | La barque des pêcheurs.
691* | Habitant de la huerta.
1968 | Habitants de Valence, homme et femme.

Prov. de ZAMORA.

1969 | Habitants du village de Bermigo de Sayago, homme et femme.

— 243 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de ZAMORA.

1970 | Groupe de paysans et paysannes du village de Bermigo de Sayago.
1971 | Groupe de paysans et paysannes du village de los Carla-jales.

1972 | Groupe de Bohémiens, ou gitanos.
1973 | Costumes de l'ancien étudiant espagnol.

Scènes militaires espagnoles.

692* | Escouade de tambours.
693* | Escouade de trompettes.
694* | Escouade de sapeurs, tambours et trompettes.
695 | Sapeur et tambour-maitre.
696* | Commandant et lieutenant d'infanterie.
697 | Une compagnie de sapeurs du génie, faisant des travaux de retranchement.
698 | Sapeurs du génie et un tambour.
699 | Sapeurs du génie et un trompette.
700 | Sapeurs du génie et un sergent.
1975 | Ecole d'état major.—Groupe d'élèves.
1976 | Ecole d'artillerie.—Batterie de côtes.
1977 | Id. Batterie de siège.
1978 | Id. Batterie de campagne.
1979 | Id. Batterie de mortiers.
1980 | Id. Ecole de tir.
1981 | Id. Groupe d'élèves.
1982 | Ecole d'infanterie.—Bataillon en manœuvre.
1983 | Id. Bataillon formé en carré.
1984 | Ecole d'administration militaire.—Bataillon de l'école.
1985 | Ecole de la garde civile.—Bataillon en manœuvre.
1985bis | Id. Id. id.

— 244 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

2.º TRAVAUX D'ART DE L'ESPAGNE.

Chemins de fer, routes, ports, phares et canaux.

1.º TRAVAUX DE CHEMINS DE FER.

Ch. de fer du NORD DE L'ESPAGNE.

*193 | Tunnel de la Roche percée, à Pancorbo.
*194 | Viaduc de Pangao.
*1039 | Pont du chemin de fer sur le Manzanarès, à Madrid.

de MEDINA à ZAMORA.

501 | Pont de Castronuño, en 2 morceaux.
*500 et 500 bis | Tranchées de Toro.
**437 et 437bis | Station de Zamora.

de MADRID à SARAGOSSE.

134 | Pont de San Fernando.
140 | Tunnel de Saz.
142 | Viaduc de Somaen.
143 | Pont de la Bibliothèque.
144 | Tunnels de la Bibliothèque.
145 | Tunnels d'Alhama.
146 | Tunnel de Buberca.
147 | Tunnel d'Ateca.
*150 | Pont sur le Jalon.
*151 | Tunnels d'Embú.
**152 | Pont d'Embú.
*153 | Tunnel de Villanueva.
*154 | Tunnel et pont sur le Jalon.

d'ALFARO et MIRANDA à BILBAO.

*158 | Station de Castejon.
*162 | Anadon.
*164 | Vue extérieure de la station de Logroño.

— 245 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches. | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

d'ALFARO et MIRANDA à BILBAO.

- 163 | Vue intérieure de la station de Logroño.
- *171 | Courbe de Briones.
- 174 | Tunnels de la Techa.
- **173 | Tunnel de las Conchas.
- *175 | Viaduc de Miranda.
- *177 | Station de Miranda.
- *178 | Viaduc de Cujuli.
- *181 | Viaduc de Miravalles.
- *183 | Viaduc de la Peña.
- *185 | Vue intérieure de la station de Bilbao.
- *186 | Vue extérieure de la dite station.

de SARAGOSSE à PAMPELUNE et BARCELONE.

- 502 | Station de Tudela.
- 504 | Pont sur l'Èbre à Castejon, en 3 morceaux.
- 503 | Station de Tafalla.
- 506 | Pont droit d'Osquia.
- 507 | Pont courbe d'Osquia.
- 505bis | Station de Pampelune.
- 505 | Station de Pampelune, en 2 morceaux.
- 509 | Station d'Alsasua, en 2 morceaux.
- 508 | Pont de Zuera.
- 508bis | Le même, en 2 morceaux.
- 510 | Pont de Sariñena.
- 309 | Pont de Lérida.
- 309bis | Le dit Pont, sous un autre point de vue.
- 513 | Viaduc de Buxadell, en 3 morceaux.
- 428 | Station de la ligne de Saragosse, à Barcelone.

de BARCELONE à TARRAGONE.

- 511 | Pont du Llobregat.

de TARRAGONE à REUS.

- 512 | Pont de la Rochela.
- 514 | Pont de la Riba.

de VALENCE à TARRAGONE.

- 1096 | Pont sur l'Èbre, à Tortosa.

— 246 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches. | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

de MADRID à ALICANTE.

- *195 | Pont sur le Jarama, à Aranjuez.
- *197 | Pont sur le Tage, à Aranjuez.
- 196 | Le dit Pont, en 2 morceaux.
- 200 | Pont et Tunnel d'Elda.
- 199 | Pont de Monovar.
- 198 | Station de Sax.

d'ALBACETE à MURCIE.

- 515 | Pont d'Archena.
- 515bis | Le même Pont, sous un autre point de vue.
- 516 | Passage de los Almadenes.
- 989 et | Pont de Cieza.
- 989bis |

de MADRID à CORDOUE.

- *418 | Vue générale des défilés de Despeñaperros.
- *415 | Viaduc de Despeñaperros.
- *416 | Viaduc et mur de Despeñaperros.
- 417 | Pont sur le Guarriz.
- 764 | Pont n° 39 de Vilches, démolé par un déraillement.

de CIUDAD-REAL à BADAJOZ.

- *517 | Pont sur le Guadiana.

de CORDOUE à SÉVILLE.

- *518 | Pont sur le Guadalquivir.

de SÉVILLE à CADIZ.

- *519* | Pont de San Pedro.
- *520* | Pont sur le Guadalete.

de CORDOUE à MALAGA.

- *521 | Pont sur le Guadalquivir.
- 522 | Pont sur le Genil.
- *523 | Viaduc de Gaytan.
- *524 | Viaduc courbe et tunnel de Gaytan.
- *525 | Coupures de Gaytan.

— 247 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches. | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

2.º TRAVAUX DE ROUTES.

Prov. d'ALICANTE.

- 444 | Pont de Benisayó.

Prov. de BADAJOZ.

- *298 | Pont de las Palmas.
- 299 | Le même pont, en 2 morceaux.
- *445 | Pont de Cayá.
- 361 | Pont de Mérida, en 2 morceaux.

Prov. de BARCELONE.

- 391 | Le pont du Diable.
- 446 | Pont de Navarces.

Prov. de BISCAYE.

- 394 | Pont d'Isabelle II à Bilbao.
- 395 | Pont suspendu de Bilbao.
- *187 | Le pont et l'Arenal à Bilbao.
- *191 | Pont de Luchana.
- *182 | Pont neuf de Bolueta.
- 392 | Vue de Sendelja.
- 393 | Vue d'Achuri.
- *192 | Portugalete.

Prov. de BURGOS.

- 447 | Pont de la Horadada, ou roche percée.

Prov. de CACERES.

- *449 et | Pont du Cardinal.
- 449bis |
- *325 | Pont d'Almaraz.
- *294 | Pont d'Alcantara.
- 295 | Le dit pont, en 2 morceaux.
- 296 | Arc de triomphe du pont d'Alcantara.
- *297 | Temple romain à l'entrée du pont d'Alcantara.

— 248 —

Números | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35
des | environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux
planches. | suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de CACERES.

- 448 | Table en pierre, avec les inscriptions relatives à la restauration du pont.
- 448bis | Deux autres tables, avec des inscriptions.

Prov. de CADIZ.

- *450 | Pont suspendu sur le Guadalete.

Prov. de CASTELLON.

- 451 | Pont de Onda.
- 452 | Pont de la Bota.
- 453 | Tracé de la route.
- 454 | Viaduc de Valletorta.

Prov. de CORDOUE.

- *455 | Pont sur la rivière de San-Juan.
- 311 | Le pont romain, en 2 morceaux.

Prov. de GERONA.

- 456 | Pont de Oña.
- 398 | Pont d'Isabelle II.
- 457 | Pont de Sert.
- 458 | Pont de San Juan de las Abadesas.
- 459 | Pont de Molins del Rey.

Prov. de GRENADE.

- 460 | Pont de Tablate.
- 461 | Pont de Guadalfeo.
- 462 | Pont d'Izbor.

Prov. de GUADALAJARA.

- 463 | Vue de la route, à travers les roches qui bordent le Tage.

Prov. de HUESCA.

- 464 | Pont suspendu de las Cellas.
- 465 | Pont du Grado.

— 249 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de JAEN.

- *466 | Pont sur le Guadalimar.
*467 | Pont suspendu de Mengibar.

Prov. de LOGROÑO.

- 468 | Pont de Tómallo.
469 | Pont de Nàgera.

Prov. de LUGO.

- *470 | Viaduc de Cruzul.

Prov. de MADRID.

- **335 | Pont de Tolède, à Madrid.
471 | Pont suspendu d'Arganda.

Prov. d'ORENSE.

- *472 | Pont principal sur le Miño.
*473 | Pont de Bibey.

Prov. d'OVIEDO.

- **474 | Pont de Llera.
*475 | Tranchée de la Florida.
*476 | Pont de Porto.
*477 | Tranchée du Pinedo.

Prov. de SALAMANQUE.

- **478 et 478bis | Pont romain sur le Tormes.
*479 | Pont de Bejar.

Prov. de SANTANDER.

- *480 | Pont de Vargas.
*482 | Pont de Solares.
*483 | Pont de San Salvador.
*484 | Pont de la Maza.
*481 | Pont de la Venta del Río.
*485 | Tranchée en trompe dans le rocher, à Carancejo.

— 250 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 25x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de SARAGOSSE.

- 1755 | Le pont sur l'Èbre à Saragose.
1759 | Autre vue du même pont.

Prov. de SÉGOVIE.

- *486 | Viaduc sur la rivière Castilla.

Prov. de SÉVILLE.

- *421 | Pont d'Isabelle II à Séville.

Prov. de TARRAGONE.

- 411 | Arc romain de Barà.

Prov. de TOLÈDE.

- *292 | Pont d'Alcantara à Tolède.
*293 | Pont de Saint Martin à Tolède.

Prov. de VALENCE.

- 494 | Tracé de la route.
495 | Autre tracé de la route.
496 | Autre tracé de la route.
497 | Zig-zag des Cabrillas.
498 | Carrières du Puig.
499 | Pont du Cabriel.
920 | Le pont royal à Valence.

Prov. de VALLADOLID.

- *487 | Pont de Prado.

Prov. de ZAMORA.

- *488 | Pont de Ricobayo.
489 | Pont en pierre sur le Duero, en 2 morceaux.
492 | Pont du Tera, en 2 morceaux.
490 | Pont du Cierva.
491 | Les carrières de Villa de Valderojo.
493 | Pont de la Estrella, en 3 morceaux.

— 251 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 36x0 m. 3 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

3.° PHARES, PORTS ET CANAUX.

Prov. d'ALICANTE.

- 526 | Phare de l'île de Tabarca.

Prov. de BADAJOZ.

- 354 | L'aqueduc de Mérida.

Prov. de BARCELONE.

- 527 | Phare du Llobregat.
1498 | Port de Barcelone, en 2 morceaux.

Prov. de CADIZ.

- *528 | Phare de Chipioná.
528bis | Le même Phare, en 2 morceaux.
*529 | Phare de Trafalgar.
1438 | Port de Cadix.

Prov. de CASTELLON.

- 530 | Phare d'Oropesa.

Prov. de la CORUÑA.

- 531 | Phare de la Tour d'Hercule.

Prov. de MALAGA.

- 532 | Phare de Torróx.
533 | Phare de Calaburras.
535 | Port de Malaga, en 4 morceaux.
534 | Phare de Malaga.

Prov. de MURCIE.

- 1000 | Port de Carthagène.
1003 | Fabrique de blocs artificiels.
1004 | Construction du brise-lames de Curra.
1005 | Phare du cap de Palos.
400 | Le Réservoir ou Pantano de Lorca.

— 252 —

Numéros des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Prov. de SANTANDER.

- *535 | Phare du Muro.
*536 | Phare del Cabo mayor.
537 | Phare del Caballo.

Prov. de SÉGOVIE.

- 382 | Vue de l'aqueduc romain.
1300 | Fragment détaillé de l'aqueduc.
383 | Vue de l'aqueduc, sous un autre point de vue.
287 | L'aqueduc, en perspective.

Prov. de TARRAGONE.

- 538 | Phare de la Baña.
539 | Phare del Fangar.
*540 | Phare de Buda.
540bis | Le dit Phare, en 2 morceaux.
408 | Vue du Port de Tarragone.
541 | Les Carrières de Tarragone.
542 | L'ancien Port de Tarragone.
409 | Port de Tarragone.
410 | Aqueduc romain de las Ferreras.

Prov. de TERUEL.

- 412 | L'aqueduc romain.

Prov. de VALENCE.

- 414 | Port du Grao, en 2 morceaux.
933 | Vue du Grao, en 3 morceaux.

Canal de l'HÉNARES.

- 204 | La prise d'eau, en hauteur.
205 | La prise d'eau, en travers.
206 | La pris d'eau, en aval.
207 | Autre point de vue de la prise d'eau.
208 | Tranchée.
209 | Autre tranchée.
210 | Autre tranchée.
211 | Tranchée.

— 253 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 28x0 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Canal de l'HÉNARES.

- 212 Tranchée et pont.
- 213 Aqueduc.
- 214 Vue générale.
- 215 Autre vue générale.
- 216 Autre vue générale.
- 217 Tranchée et Tunnel.

Canal du LOZOYA, ou d'Isabelle II, pour l'alimentation de la ville de Madrid.

- 720 Barrage, ou digue, du ponton de la Oliva.
- 721 Autre vue de la même digue.
- 722 Vue intérieure du barrage.
- 723 Vue intérieure de la nouvelle digue del Villar, en amont.
- 724 Vue extérieure de la nouvelle digue, en aval.
- 725 Vue latérale de la nouvelle digue.
- 726 Les présides, ou caserne des galériens.
- 727 Le canal, dans la pente de Patones.
- 728 Pont aqueduc de las Cuevas.
- 729 Pont aqueduc del Espartal.
- 730 Pont siphon del Morenillo.
- 731 Pont aqueduc de la fontaine del Palo.
- 732 Siphon del Guadalix.
- 733 Pont aqueduc de la Retuerta.
- 734 Pont aqueduc de la Sima, vue d'ensemble.
- 735 Pont aqueduc de la Sima, détail.
- 736 Pont aqueduc de Valcaliente.
- 737 Pont aqueduc de Cabeza-Caná.
- 738 Pont aqueduc de Mojan.
- 739 Pont aqueduc del Cerrillo.
- 740 Pont aqueduc de la Parrilla.
- 741 Siphon del Bodonal.
- 742 Autre vue du même siphon.
- 743 Pont aqueduc de Colmenarejo.
- 744 Pont aqueduc de Valdealeas.
- 745 Canal de décharge, ou Almenara de Canto-Blanco.
- 746 Pont aqueduc de Valle Grande.
- 747 Pont aqueduc del Sotillo.
- 748 Pont aqueduc de los Pinos.

— 254 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 28x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

Canal du LOZOYA.

- 743 Canal de décharge, ou Almenara del Obispo.
- 744 La même vue, en hauteur.
- 745 Pont aqueduc de Amaniel.
- 746 Fontaine du Lozoya au réservoir des eaux.
- 1011 Statue allégorique du Lozoya.
- 1042 Le nouveau grand réservoir de Madrid, en construction.
- 1042bis Le dit réservoir, en 4 morceaux.
- 795 Vue générale du grand réservoir.
- 796 Partie de droite du grand réservoir.
- 797 Détail de galeries du grand réservoir.

3.º VUES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL,

pour le stéréoscope seulement.

SAINT SÉBASTIEN.

- S 669 | Muraille du vieux port.

BURGOS.

- S 704 | Prison de las Huelgas.

AVILA.

- S 811 | Vue des murailles.

MADRID.

- S 231 | Cimetière de San Isidro.
- S 420 | Pont de Sagovie à Madrid.
- S 427 | Pont de la casa de campo.
- S 430 | Le Manzanarès.
- S 825 | Arc de la Armeria.
- S 828 | Place des quatre fontaines.
- S 933 | Vue de la Carrera de San Gerónimo.
- S 942 | Eglise de Saint Joseph.
- S 911 | Canal de décharge du Lozoya.

— 255 —

TOLÈDE.

- S 16 | Les bains de la Cava.
- S 48 | Vue du Tago.
- S 948 | L'hôpital du faubourg.
- S 951 | Tombeau du cardinal Tavera.

ARANJUEZ.

- S 817 | Porte du jardin del labrador.
- S 821 | Vue du palais.
- S 834 | Entrée du jardin du Prince.
- S 835 | Façade du palais.
- S 964 | L'allée de la Reine.
- S 992 | Cabane rustique.

LA GRANJA ou SAN ILDEFONSO.

- S 706 | Fontaine de Narcisse.
- S 782 | Fontaine des eaux minérales.

CORDOUE.

- S 53 | Galerie de la cour des orangers.
- S 60 | Vue générale de la mosquée.
- S 65 | Tour de Saint Nicolas.

SÉVILLE.

- S 471 | Jardin des infants à San Telmo.
- S 472 | Autre vue du dit jardin.
- S 474 | Autre vue du même jardin.
- S 503 | Le lac de San Telmo.
- S 602 | Les jardins de San Telmo.
- S 606 | Autre vue des dits jardins.
- S 653 | Sépultures des infants à San Telmo.

GRENADE.

- S 818 | Vue de la Colegiata.
- S 820 | Partie inférieure de la cathédrale.
- S 827 | Partie supérieure de la cathédrale.
- S 831 | Vue générale de la cathédrale.
- S 70 | Vue du Sacromonte.
- S 833 | Autre vue du Sacromonte.

— 256 —

VALENCE.

- S 643 | Salon de la Audiencia.

Monastère de MONSERRAT, près Barcelone.

- S 483 | Route du monastère.

PEDRALVES, près Barcelone.

- S 823 | Porte du monastère.

SARAGOSSE.

- S 861 | Le maître autel de l'église de la Seo.
- S 540 | Vue de l'Ebre.

BILBAO.

- S 230 | Le vieux moulin.
- S 236 | Le vieux pont.
- S 772 | Promenade de l'Arenal et le théâtre.
- S 905 | Groupe d'habitants de la Biscaye.
- S 906 | Promenade de los Caños.

OVIEDO.

- S 242 | Cathédrale d'Oviedo.
- S 245 | Tour ancienne de la cathédrale.
- S 249 | Vue extérieure de la Sainte Chapelle, cathédrale.
- S 747 | Vue du Carvallon.

SALAMANQUE.

- T 175 | Tombeau de l'évêque de Séville D. Diego de Anaya.

Marines.

ALICANTE.

- S 528 | Réunion sur la plage.
- S 542 | Simulacre de combat naval.
- S 543 | Id. id.
- S 449 | Le vapeur Vasco-Núñez et la frégate Esperanza.
- S 514 | Le vapeur Vasco-Núñez de Balboa.
- S 521 | La golette à hélice Edetana.
- S 524 | La frégate Triunfo.

— 257 —

- S 526 | La frégate Blanca.
 S 842 | Officiers du vapeur Colon.
 S 898 | Officiers de la frégate Princesse des Asturies.
 S 642 | Officiers de la corvette Colon.
 S 899 | Branle-bas de combat à bord de la corvette Colon.
 S 899bis | Id. id.

Courses de taureaux.

- S 845 | Le taureau est entraîné par les mules.
 S 846 | Le picador devant le taureau.

PALENCIA.

- T 216 | Vue intérieure de la nef latérale de Saint Paul.
 T 289 | Le Sanctuaire ou *ermita* de Otero.

SALAMANQUE.

- T 175 | Tombeau de l'évêque Anaya, dans une chapelle du cimetière de la Cathédrale vieille.

Vues du Portugal, pour le stéréoscope seulement.**BELEM.**

- S 202 | Fontaine d'Hercule, des jardins du palais.

MONSERRAT.

- S 121 | Vue du Château.
 S 123 | Galerie du Château.

CINTRA.

- S 129 | Châteaux moresques.
 S 132 | Statue colossale de Vasco de Gama.

EVORA.

- S 201 | Les ruines anciennes du jardin public.

SETUBAL.

- S 203 | Le rocher de Palmella.

17

SUPPLÉMENTS À L'ITINÉRAIRE GÉNÉRAL.

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

I^{re} RÉGION.**AVILA.**

- 2114 | Maison de la tour, ou casa del Torreón.

II^e RÉGION.**MADRID.**

- 2115 | Cloître du couvent démolé de Saint Thomas.

III^e RÉGION.**GUADALAJARA.**

- 2116 | Palais de l'Infantado.—Salle des Lignages.
 2117 | Id. La même salle, côté de l'Oratoire.
 2118 | Id. Galerie des Jardins.
 2119 | Id. Revêtement en faïences ou *azulejos* de Talavera.

IV^e RÉGION.**ANDALOUSIE.****JEREZ DE LA FRONTERA.**

- *2011 | Plazo del Arenal ou d'Alphonse XII.

— 290 —

Numéros des planches | La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

JEREZ DE LA FRONTERA.

- *2012 | Tour de l'église de Saint Michel.
 *2013 | Vue intérieure de l'église de Saint Michel.
 2014 | Vue de Jerez prise de Saint Michel, en deux morceaux.
 *2015 | La même vue, en un morceau.
 2016 | Tour arabe de l'Alcazar.
 *2017 | Façade de l'ancien Chapitre ou Bibliothèque provinciale.
 *2018 | La collégiale.
 *2019 | Escalier en jaspé de l'Hôpital.
 *2020 | Casa de Riquelme.
 2021 | Vue de Jerez prise du Réservoir des eaux, en deux morceaux.
 *2022 | La même vue, en un morceau.
 *2023 | Casino de Jerez.
 *2024 | *Patio* style arabe, de la maison de Agreda.
 2025 | Détail de la dite cour.
 2025 bis | Autre détail du dit *patio*.
 *2026 | Vue générale des caves de M^{re} Gonzalez Byass et C^{re}.
 *2027 | Galerie latérale des dites caves.
 *2028 | Grands tonneaux ou foudres, des dites caves.
 *2029 | Autre galerie latérale des mêmes caves.
 *2030 | Vue générale des caves de M. Domecq.
 2031 | Vue intérieure d'une cave de M. Misa.
 2032 | Vue générale des caves de M. Misa.
 2033 | Vue des vignobles de Jerez, et entrée des caves de M. Misa.

Cartuja ou Chartreuse de Jerez.

- *2034 | Porte de la Chartreuse.
 *2035 | Porte de l'église.
 2036 | Grille, en fer forgé, de l'église.
 2037 | Porte du réfectoire des Chartreux.
 *2038 | Cloître de la Chartreuse.

SAN LUCAR DE BARRAMEDA.

- 2039 | Vue générale du château de Santiago.
 *2040 | Tour du château de Santiago.

— 261 —

Números des planches La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

SAN LUCAR DE BARRAMEDA.

- *2041 Vue générale prise de la tour du château de Santiago, en cinq morceaux.
 *2042 La même vue, en un morceau.
 2043 Vue générale prise du Pinar.

CHIPIONA.

- *2044 Vue générale du village.
 *528 Phare de Chipiona.
 528 bis Le dit phare, en deux morceaux.

PUERTO DE SANTA MARIA.

- *520* Pont du chemin de fer sur le Guadalete.
 *450 Pont suspendu sur le Guadalete.
 *2045 Vue du Guadalete, ou du port, prise de la gare.
 2046 Portail de l'église paroissiale.
 *2047 Vue générale prise du Collège de San Luis.
 519 Pont de San Pedro.

PUERTO REAL.

- *2048 | Vue générale.

TROCADERO.

- *2049 Vue des Salines et de la gare.
 *2050 Vue du bassin flottant Lopez, en deux morceaux.
 *2051 La même vue, en un morceau.
 *2052 Le bassin Lopez, avec un bateau en réparation.
 2053 Vue de Cadix prise du bassin Lopez.

ILE DE SAN FERNANDO.

- *2054 Vue générale de San Fernando et de Chiclana, en deux morceaux.
 2055 La même vue, en un morceau.
 *2056 Vue générale de l'Observatoire astronomique.
 *2056 bis Autre vue de l'Observatoire.

— 262 —

Números des planches La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CADIZ.

- *2057 Vue générale du côté de terre.
 *2058 Vue générale de la gare et des quais.
 **1437* Vue des quais et du port, prise de la gare, en deux morceaux.
 1438 La même vue, en un morceau.
 1439 Place d'Isabelle II.

Cathédrale.

- *1440* Vue générale.
 2059 Vue de la façade.
 1441* Portail.
 B 855 La Vierge des Angoisses, sculptée par Louise Roldan.
 B 856 Croix faite avec la poignée de l'épée d'Alphonse le Sage.
 B 857 Saint Bruno, œuvre du sculpteur Montañes.
 B 858 Croix processionnelle.
 B 859 Ostensoir ornée de pierres précieuses.
 B 860 Custodia en argent doré, style ogival, qui fait partie de la dite ostensorio.
 B 861 Custodia appartenant à l'Ayuntamiento, avec son piédestal, XVII^e siècle.
 B 862 La dite custodia, sans son piédestal, œuvre d'Antonio Suarez, XVII^e siècle.

Convent des Capuchins.

- *1442* La Cathédrale, vue prise du dit couvent.
 *2060 Autre vue de la Cathédrale prise du couvent.
 *A 1809 Retable avec le tableau de Murillo représentant le mariage mystique de Sainte Catherine.
 A 1810 Murillo.—Le mariage mystique de Sainte Catherine, partie centrale du retable.
 A 1811 Id. Le Père Eternel, partie supérieure du retable.
 A 1812 Meneses.—Deux anges placés à droite et à gauche du retable, dessinés par Murillo et peints par Meneses.
 A 1813 Id. Saint Joseph et l'enfant Jésus.—Saint François, peintures placées à la partie inférieure du retable.
 A 1814 Murillo.—La Conception de la Vierge.
 A 1815 Id. Saint François en extase.

— 263 —

Números des planches La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CADIZ.

Tableaux du Musée provincial.

- A 1816 Murillo.—Ecce Homo.
 A 1817 L. Giordano.—Saint Michel.
 A 1818 Id. L'ange gardien.
 A 1819 signé N. P.—Le Jugement dernier.
 F. Zurbaran.—Saint Hugo, évêque de Lincoln.
 A 1821 Id. Un saint cardinal de l'ordre des chartreux.
 A 1822 La Porziuncula.
 A 1823 Un Saint chartreux.
 A 1824 Id. Un religieux, martyr de l'ordre.
 A 1825 Id. Un ange avec un encensoir.
 A 1826 Id. Autre ange avec un encensoir.
 A 1827 Id. Le cardinal Nicolaus.
 A 1828 Id. Saint Antelmo, évêque de l'ordre.
 A 1829 Id. Saint Bruno en prière.
 A 1830 Id. Saint Hugo, évêque de Grenade.
 A 1831 Fernando Gallego.—Triptyque. Le Portement de croix.—Le Christ mort et la Résurrection.
 A 1832 J. B. Tiepolo.—Femme avec un tambour de basque.
 A 1833 F. Goya.—Un majó.
 A 1834 Id. Une maja.
 A 1835 Ecole de Cologne.—La Vierge donnant le sein à son divin Fils.
 A 1836 Alej. Ferrant y Fischermans.—La chute de Murillo.
 A 1837 Manuel Cabral Bejarano.—Même sujet.
 A 1838 Manuel Garcia Barcia.—Consécration de la cathédrale de Cadix par l'évêque D. Domingo de Silos Moreno, en 1838.
 *2061 Vue de la Salle des sculptures au Musée.
 *2062 Vue de la place de Mina.
 *2063 Vue générale de la place de San Antonio.
 *2064 Vue de l'église de San Antonio.
 A 1608 Vitraux de la dite église, peints par F. Jover.
 A 1609 Autres vitraux de la même église et du même auteur.
 *2065 Vue de la calle ancha.
 *2066 Vue de la Alameda de Apodaca et de l'église del Carmen.
 *2067 La Alameda de Apodaca, vue prise de l'église del Carmen.

— 264 —

Números des planches La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26x0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

CADIZ.

- *2068 Vue intérieure de l'église de San Felipe Neri, où les Cortès de 1812 tenaient leurs séances.
 A 889 La Junte de Cadix, tableau peint par R. Rodriguez, à l'Ayuntamiento.

Inclusa.

- A 1664 La Charité et Saint Vincent de Paul, dessins des fresques peints par F. Jover.
 A 1665 Groupe de Vierges.—Les Confesseurs, dessins des fresques peints par M^{re} Jover et Soler.
 A 1666 Les huit Docteurs les plus célèbres par leurs louanges de la Vierge, dessin à la fresque du même auteur.
 A 1667 Le Sauveur, l'Ancien Testament, l'Apostolat et les Martyrs, dessins des fresques du même auteur.
 *2069 La place de abastos ou marché, et la tour de Tavira.
 *2070 Vue de Cadix, du côté de la terre ferme.
 *2071 La même vue, en deux morceaux.
 2072 Vue de la Cathédrale, prise de la tour de Tavira.
 2073 Vue générale de Cadix, prise de la tour de Tavira, en 5 morceaux.
 *2074 Vue prise de la tour de Tavira, ou de la vigie.
 *2075 Vue prise de la tour de Tavira, en face du Puerto de Santa Maria.
 *2076 Vue de la ville et du fort de Saint Sébastien, prise de la tour de Tavira.
 2077 Phare du fort Saint Sébastien.
 *2078 Vue générale de Cadix, prise du phare de Saint Sébastien.
 *2079 La même vue en 2 morceaux.
 2080 La même vue en 3 morceaux.
 *2081 Vue générale prise de la batterie de San Carlos.

CHICLANA.

- *2082 | Vue générale prise de la ermita de Santa Ana.

TRAFALGAR.

- *529 | Vue du phare de Trafalgar.

— 265 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0. m. 26x0. m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

VEJER DE LA FRONTERA.

- *2083 Vue prise de la Barca.
2084 Vue de Vejer, en 3 morceaux.
*2085 La même vue, en un morceau.
2086 Costume des femmes de Vejer.

TARIFA.

- *2087 Vue de la célèbre tour de Guzman et du château.
2088 Vue de Tarifa, en 2 morceaux.
*2089 La même vue, en un morceau.
*2090 Vue de Tarifa, avec la Sierra Bullones, sur la côte d'Afrique.

ALGÉCIRAS.

- *2091 Vue générale.
2092 Vue de la baie et du rocher de Gibraltar, en 2 morceaux.
*2093 La même vue, en un morceau.
**2094 Vue de Gibraltar, prise d'Algéciras.

GIBRALTAR.

- *424 Vue prise du *Campamento*.
*124bis Vue prise du *Campamento*, aux bords de la mer.
*2095 Vue prise de la *Linea*.
422 Vue des fortifications.
423 Vue de la ville.

SAN ROQUE.

- *2096 Vue prise de la place des taureaux.
*2097 Vue prise de la route de Gaucin et Ronda.

RONDA.

- *2098 Porte arabe.
*2099 Vue de Ronda, côté sud.
*2100 Vue de Ronda, côté sud-est.
*2101 Vue de Ronda, côté est, avec le pont arabe du *Tajo*.
*2102 Vue de Ronda avec les murailles romaines et arabes.
*2103 Pont arabe du *Tajo*.

18

— 266 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0. m. 26x0. m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

RONDA.

- *2104 Vue du *Tajo* de Ronda.
*2105 Pont neuf du *Tajo* de Ronda, côté du levant.
2106 *El Tajo*, vue prise du pont neuf.
2107 Pont neuf du *Tajo*, côté du couchant.
2108 Pont du *Tajo*, avec les trois cascades.
*2108bis Le même pont, avec les moulins.
*2109 Les moulins du *Tajo*.
*2110 Vue de Ronda, côté nord.
*2111 La grotte *del gato*, à une lieue de Ronda.
**2112 Restes de l'amphithéâtre romain de *Ronda la vieja*.
2113 Autre point de vue du dit amphithéâtre.

VII^e RÉGION.

BAÑOS.

- 1908 Portail de la chapelle de Saint Jean Baptiste.
1909 Vue extérieure de la dite chapelle.
*1910 Vue intérieure de la chapelle.

PALENCIA.

Cathédrale.

- *1986 Vue générale, côté du midi.
*1987 Porte de l'évêché.
1988 Porte de *los novios* ou des fiancés.
*1989 Vue générale, côté du nord.
*1990 Vue intérieure de la nef principale.
*1991 Vue générale du *trascoro*, œuvre de Gil de Siloé.
A 920 La même vue, d'après un tableau de M. J. Casado.
A 1805 Tableau du *trascoro* représentant la *Vierge et Saint Jean*, œuvre de Juan de Holanda.
1992 Chaire en bois sculpté du *trascoro*, style Renaissance, œuvre de Higinio Balmaseda.
*1993 Grille de la chapelle principale, en fer repoussé.
*1994 Grille du Chœur, en fer repoussé, œuvre de Francisco Vilalpando.
*1995 Chapelle de San Pedro, du xiv^e siècle, décorée au xvi^e par Gaspar Fuentes, archidiacre de Carrion.

— 267 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0. m. 26x0. m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

PALENCIA.

Cathédrale.

- 1996 Grille en fer repoussé, style Renaissance, de l'arcade en biais située en face de la Sacristie.
*1997 Chapelle du Sagrario où se trouve la momie de Doña Urraca.
*1998 Grille arabe de xiii^e siècle, dans la chapelle du Sagrario.
*1999 Porte donnant sur le cloître, sculptée par Alonso Berruguete.
2000 Détail de sculpture de la dite porte.
*2001 Vue du cloître et de la cathédrale.

Tableaux et autres objets de la Cathédrale.

- A 1806 Zurbaran.—*Sainte Catherine*.
A 1807 Titien.—*La mise au tombeau*.
A 1808 Tableau optique représentant le portrait de Charles-Quint (sacristie).
B 845 Statue en argent de San Antolin, œuvre de Juan Alcares, de Salamanca.
B 846 Custodia avec le petit temple qui la renferme et qui est l'œuvre de Espetillo, artiste du xviii^e siècle.
B 847 Custodia en argent, œuvre de Juan de Benavente.
B 848 Custodia en vermeil, style ogival du xv^e siècle.
B 849 Coffret en argent repoussé, xvi^e siècle.
B 850 Deux frontons d'autel du xvi^e siècle brodés à Palencia.
B 851 Deux frontons d'autel dont l'un, à fond blanc, avec des oiseaux et des fleurs de lys brodés en soies de couleur, a été exécuté à Tolède et l'autre, à fond rouge et brodé en soie, a été fait à Palencia.
B 852 Devant de chasuble brodée par Marie Thérèse, cousine de Charles-Quint.
B 852bis Partie postérieure de la dite chasuble.
B 853 Devant de chasuble du xv^e siècle, faite à Tolède et donnée par le doyen Zapata.
B 853bis Partie postérieure de la dite chasuble.
B 854 Tapis persan de la Salle Capitulaire.

Eglise de Saint Paul.

- *2002 Vue de la nef principale.

— 268 —

Números des planches. La collection n'est complète que dans le grand format de 0. m. 26x0. m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte-album.

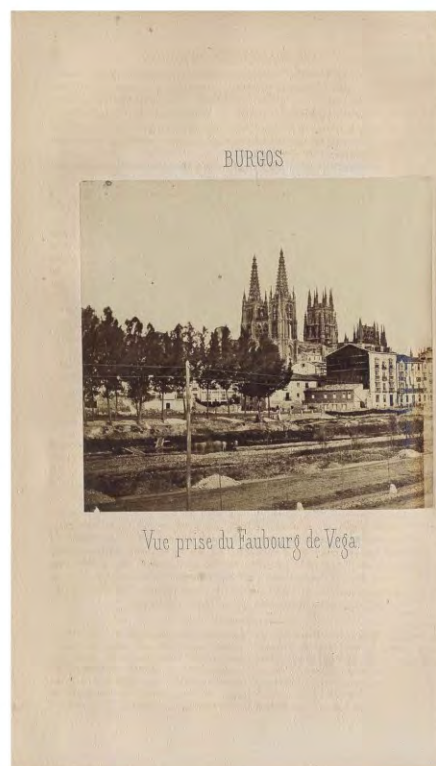
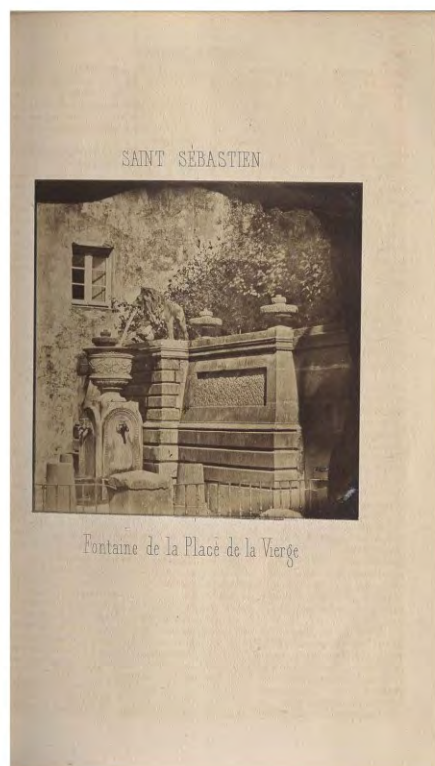
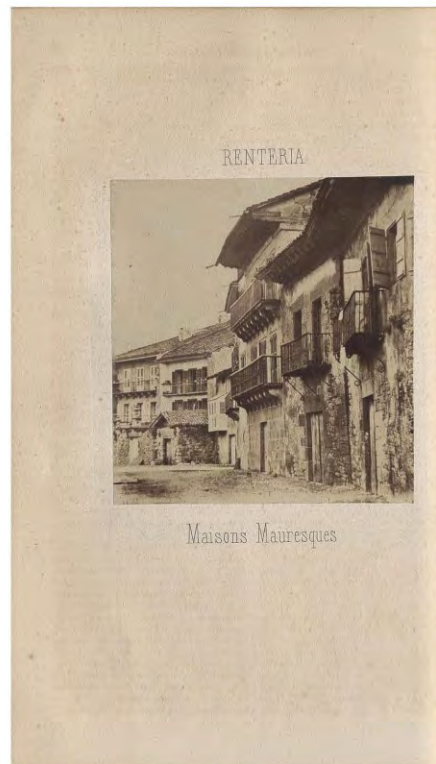
PALENCIA.

Eglise de Saint Paul.

- 2003 Grille de la chapelle principale.
*2004 Retable du maître-autel.
2005 Autel de Saint Pie V.
2006 Tombeaux de Don Francisco Rojas, marquis de Poza, et de sa femme, xvi^e siècle.
*2007 Tombeaux des comtes de Salinas, œuvre de Alonso Berruguete.
2008 Chapelle de Nuestra Señora de las Angustias.
*2009 Vue de Palencia, prise depuis San Pedro.
2010 Vue de Palencia, prise du sanctuaire du Christ de Otero.

CAPÍTULO 6

ANEXO 19. GERMOND DE LAVIGNE, *ITINERAIRE DESCRIPTIF, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL*, FOTOGRAFÍAS DE EUGÈNE SEVAISTRE, 1857.



BURGOS



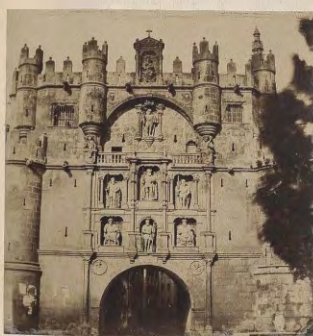
Hôtel de-Ville

BURGOS



Arc de Fernan Gonzales

BURGOS



Arc de Santa Maria

VALLADOLID



San Pablo

VALLADOLID



San Gregorio

VALLADOLID



l'Université

VALLADOLID



Santa Cruz

SEGOVIE



l'Aqueduc

SÉGOVIE



La Cathédrale

BARCELONE



Place Royale

BARCELONE

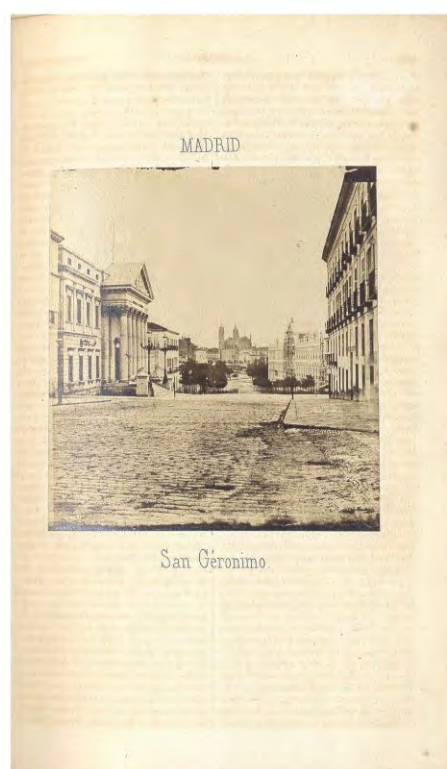
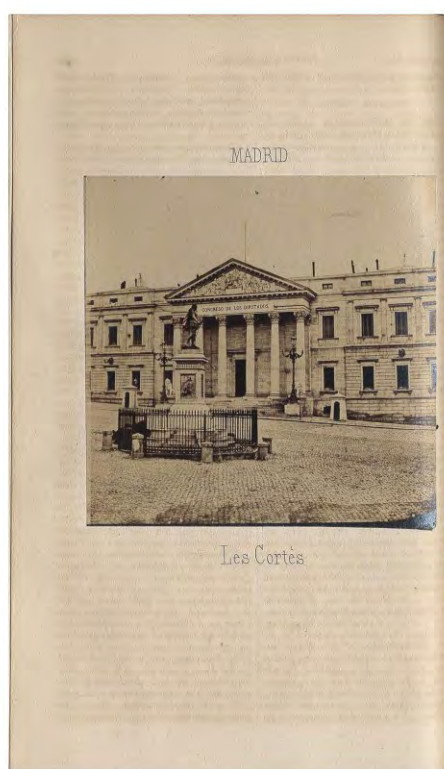


Place Medinaceli

BARCELONE



Le Montjuïc



MADRID



Plaza de Toros

MADRID



Porte de Tolède

MADRID



Pont de Tolède

L'ESCORIAL



Côté du Midi

L'ESCORIAL



Vue d'ensemble

ARANJUEZ



Palais de l'Infant

ARANJUEZ



Le Palais et le Tago

ARANJUEZ



Le Palais

TOLEDE



Vu du Côté Nord

TOLEDE



Pont d'Alcantara

TOLEDE



Puerta del Sol

TOLEDE



L'Alcazar

TOLEDE



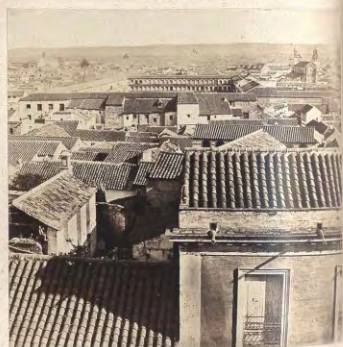
Cathédrale, Porte du Pardon

TOLEDE



Panorama

CORDOUE



Panorama

CORDOUE



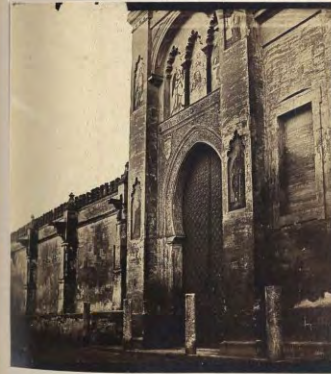
Plaza de Toros

CORDOUE



La Mosquée

CORDOUE



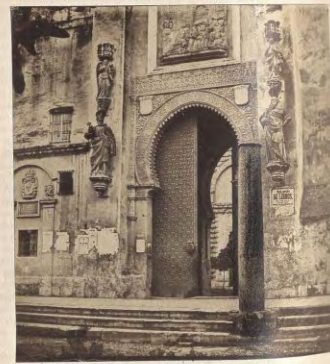
Cathédrale, Porte du Pardon.

CORDOUE



Vue du Guadalquivir

SEVILLE



Cathédrale, Porte du Pardon

SEVILLE



Hôtel de Ville.

SEVILLE



San Telmo

SEVILLE



Plaza de Toros

SEVILLE



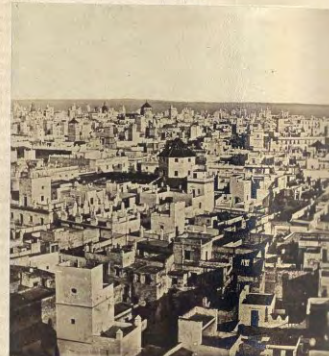
Tour de l'Or.

SEVILLE



Le Guadalquivir

CADIX



Panorama

CADIX



Le Dôme

GRENADE



Palais de Charles-Quint

GRENADE



Alhambra, Cour des Lions

GRENADE



Alhambra, Fontaine des Lions

MALAGA



Cathedrale

MALAGA



l'Alameda

VALENCE



La Cathédrale

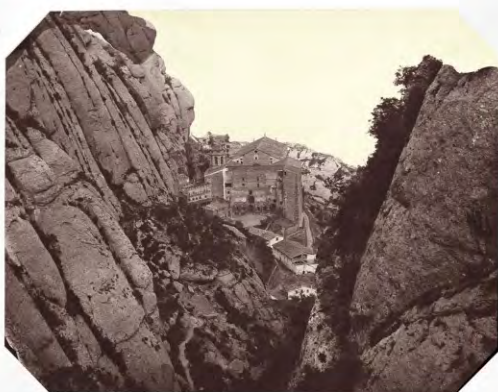
VALENCE



Panorama

CAPÍTULO 6

ANEXO 20. LOUIS CHARLES RAOUL VERNAY, *ÁLBUM DE MONTSERRAT*, 1862.



À La Majesté la Reine.
Hommage du plus profond Respect.

Comte de Salm
à Paris



À La Majesté la Reine
Hommage du plus profond Respect.

Comte de Salm



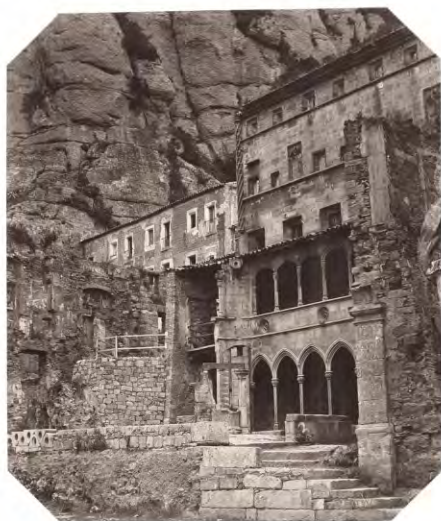
À La Majesté la Reine.
Hommage du plus profond Respect.

Comte de Salm
à Paris



À La Majesté la Reine
Hommage du plus profond Respect.

Comte de Salm
à Paris



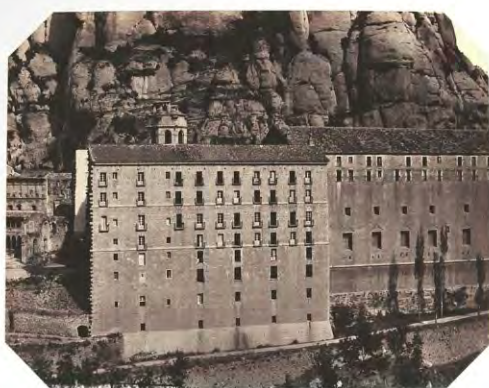
Al Sr. Asistente la Reina.
Homenaje del más profundo Respeto.

Conte de Araya
2.º de Mayo



Al Sr. Asistente la Reina
Homenaje del más profundo Respeto.

Conte de Araya
2.º de Mayo



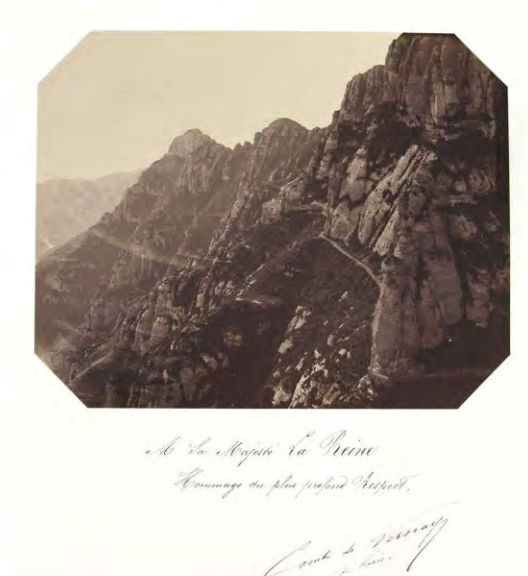
Al Sr. Asistente la Reina
Homenaje del más profundo Respeto.

Conte de Araya
2.º de Mayo



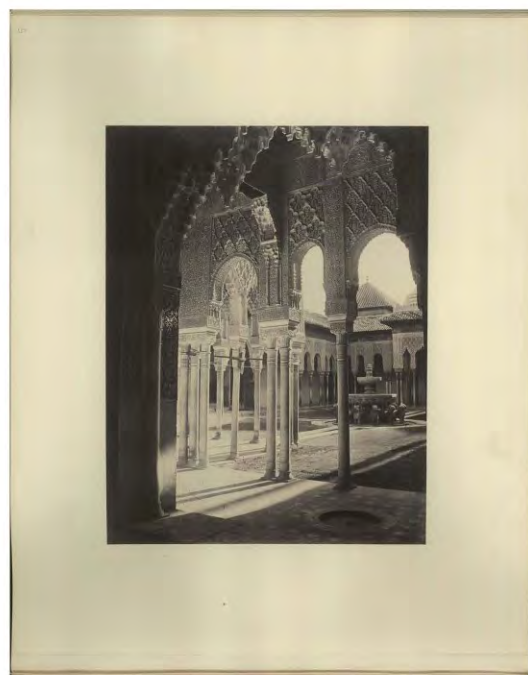
Al Sr. Asistente la Reina
Homenaje del más profundo Respeto.

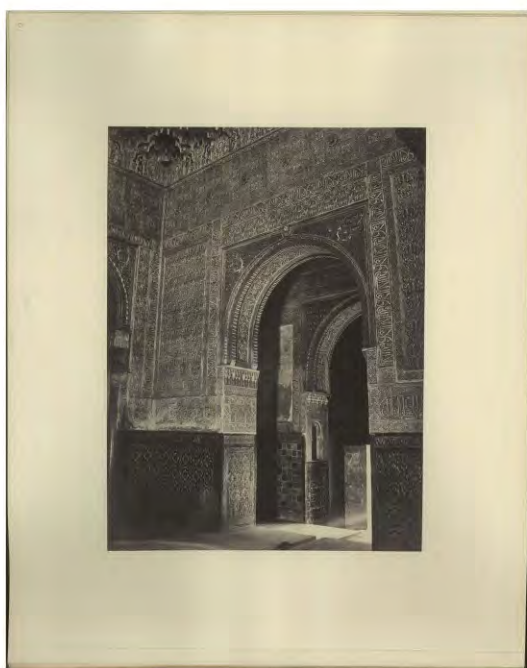
Conte de Araya
2.º de Mayo

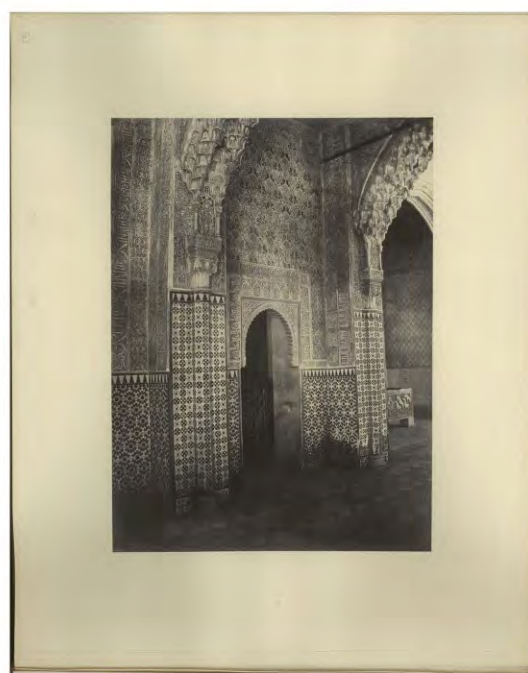
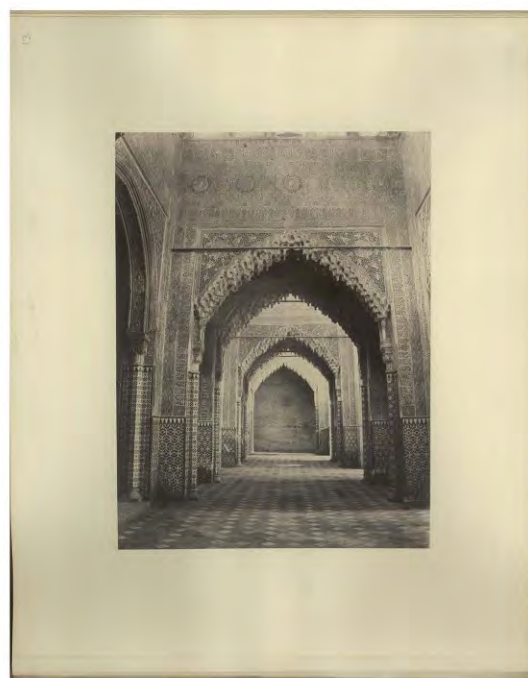


CAPÍTULO 6

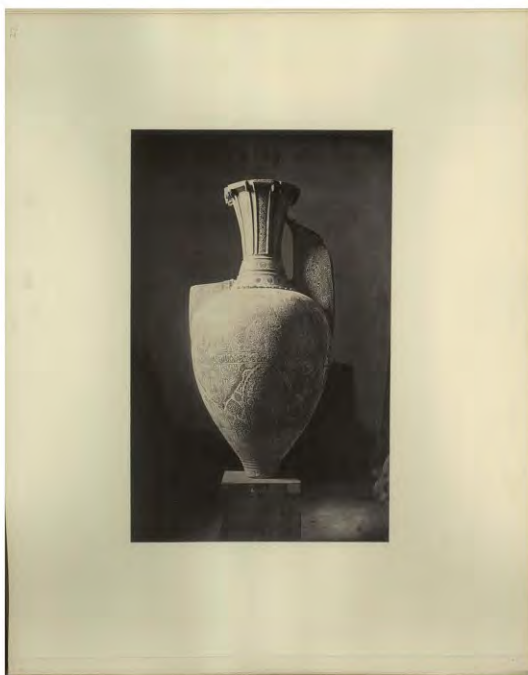
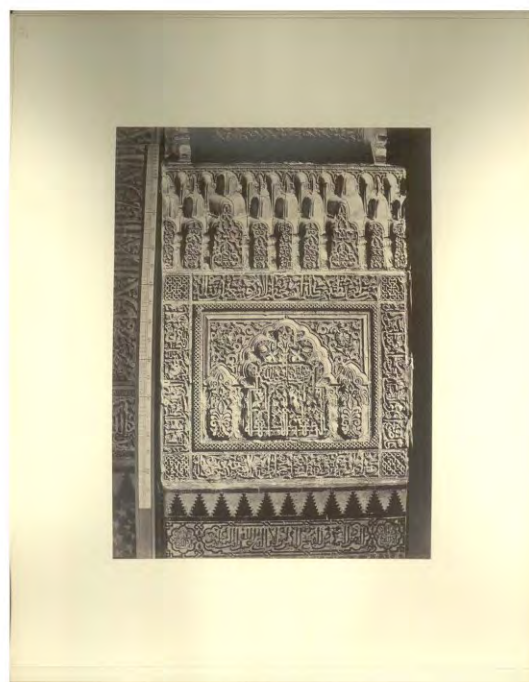
ANEXO 21. CHARLES MAUZAISE WEELHER, ÁLBUM DEDICADO A LA INFANTA M^a DE LAS MERCEDES DE ORLEÁNS Y BORBÓN, 1878.



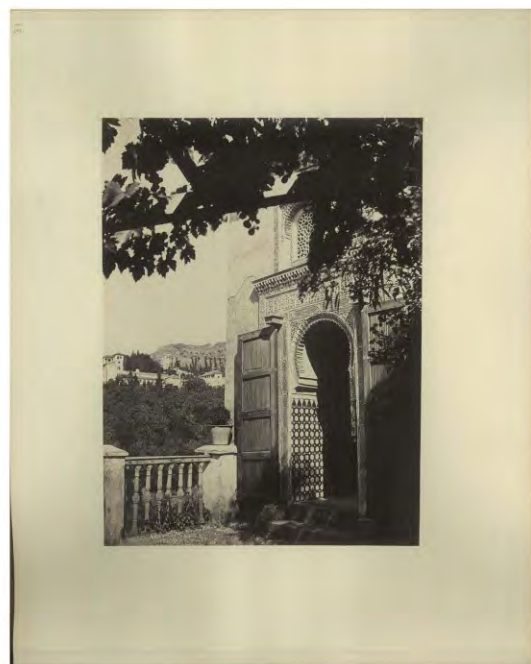




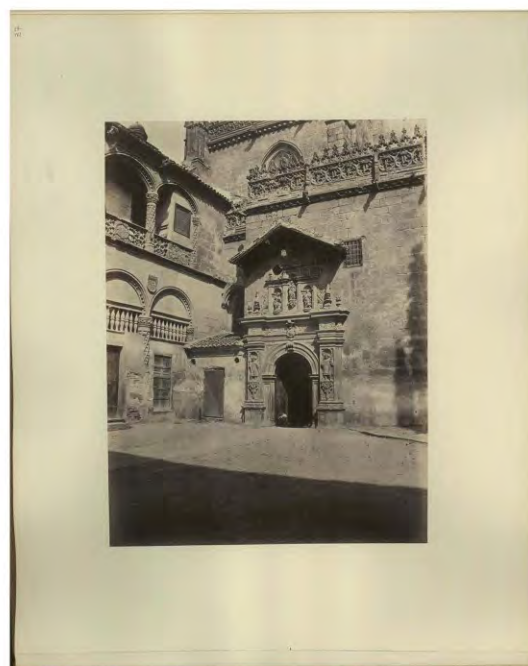


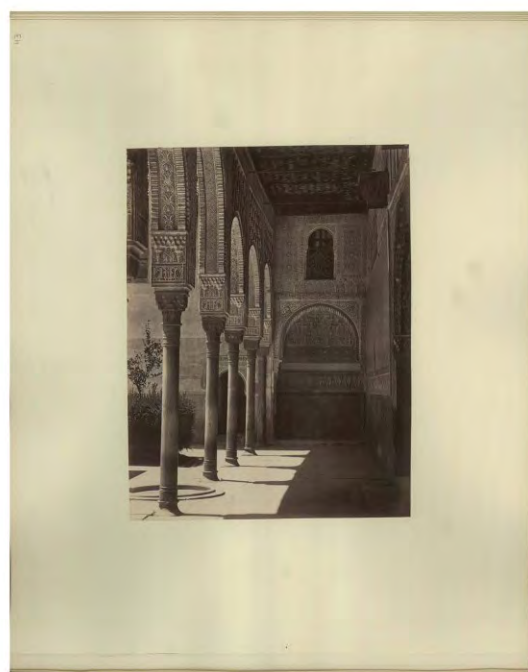
















CAPÍTULO 6

ANEXO 22. AUGUSTE MURIEL, *CHEMINS DE FER DU NORD DE L'ESPAGNE. 30 VUES PHOTOGRAPHIQUES DES PRINCIPAUX POINTS DE LA LIGNE*, 1864.





Spécialité de la région.



Vue de la région.



Station de la région.



Vue de la région.



Parque de la Universidad. Madrid (España).



Parque de la Universidad. Madrid (España).



Parque de la Universidad. Madrid (España).



Parque de la Universidad. Madrid (España).





Catedral de San Eustaquio - Vitoria-Gasteiz



Torre de San Salvador - Vitoria-Gasteiz



Portal de la Catedral - Vitoria-Gasteiz



Puente de San Juan - Vitoria-Gasteiz



El granado de Salamanca desde el cerro de San Juan.



Castro de San Juan. (Salamanca).



Monasterio de San Juan de los Rios.



Castro de San Juan.





CAPÍTULO 6

ANEXO 23. ALFRED ARMAND, PÁGINAS DEDICADAS A LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS SOBRE ARTE ESPAÑOLS DEL *INVENTAIRE DES DESSINS, PHOTOGRAPHIES ET GRAVURES RELATIFS À L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART. LÉGUÉS AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE PAR M.A. ARMAND; RÉDIGÉ PAR F. COURBOIN*, VOL. 2, 1895.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

INVENTAIRE

DES

DESSINS, PHOTOGRAPHIES ET GRAVURES

RELATIFS A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

Légués au département des estampes de la Bibliothèque Nationale

PAR

M. A. ARMAND

Rédigé par M. FRANÇOIS COURBOIN,
Sous-Bibliothécaire au Département des Estampes.

TOME II.



LILLE,
IMPRIMERIE L. DANIEL

1895.

TOME CCXIV.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — ESPAGNE.

16438. Alcala de Guadaira près Séville. Vieux château. Photographie.	1
16439. Alcala de Hénarès . L'Université. Id.	2
16440. Alcantara . Couvent de San-Benito. Id.	3
16441. Sarcophage de D. Frey-Antonio de Xeres, dans l'église San-Benito. Id.	4
16442. Aranjuez . Palais fondé par Philippe II, agrandi par Philippe V, terminé en 1752 par Ferdinand VI. Id.	5
16443. Vue du palais d'Aranjuez, façade du Levant. Par <i>Pic de Léopol</i> , d'après <i>Brambilla</i> . Lithographie.	6
16444. Vue de la façade principale du palais d'Aranjuez. Par <i>Asselineau</i> , d'après <i>Brambilla</i> . Id.	7
16445. Avila . Vue des remparts d'Avila commencés en 1090 par Alphonse VI, roi de Castille. Photographie.	8
16446. Porte fortifiée à Avila. Id.	9
16447. Cathédrale commencée par Alphonse VI en 1091. Vue de l'Abside. Id.	10
16448. Porte de la cathédrale d'Avila, exécutée en 1779. Id.	11
16449. Barcelone . Vue générale. Id.	12
16450. Vue du port et du fort de Monjuich. Id.	12
16451. Vue du « patio de la Audiencia. » Id.	13
16452. Détail du même monument. Id.	14
16453. Chapelle de St-Georges dans « la Audiencia. » Id.	15
16454. Cloître de l'Université. Id.	16
16455. Pont du diable. Id.	17
16456. Grille du cloître de la Cathédrale. Id.	18
16457. Place et palais royal. Id.	19
16458. Maison du XVIII ^e siècle. Id.	20
16459. Hôtel de la Douane. Id.	21
16460. Burgos . Porte de Ste-Marie à Burgos, (I ^{re} moitié du XVI ^e siècle.) Id.	22
16461. La même porte. Id.	23
16462. Cathédrale, commencée en 1221. Id.	24
16463. Le même monument. Id.	25
16464. Détail des tours. Id.	26

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

275

[Tome 214.]

16465. Détail de la porte principale. Id.	27
16466. Détail de la porte des Apôtres. Photographie.	28
16467. Détail de la porte de la « Pellegreria ». Id.	29
16468. Vue de la nef principale et du grand autel. Id.	29
16469. Vue de la nef correspondant à la porte de la « Pellegreria ». Id.	30
16470. Vue de la chapelle du connétable. Id.	30
16471. Église de la Cartuja. Tombeau de l'Infant don Alphonse. Id.	31
16472. Église de la Cartuja. Tombeau des rois Don Juan II, et Isabelle de Portugal. Id.	32
16473. Musée provincial de Burgos. Tombeau de D. Juan de Padilla. Id.	33
16474. Hôpital royal. Porte principale. Id.	33
16475. Hôpital royal. Façade de l'église. Id.	34
16476. Église St-Nicolas. Retable d'autel. Id.	35
16477. Vue du couvent de « las Huelgas ». Id.	36
16478. Vue d'ensemble de la ville de Burgos. Id.	37
16479. Cadix . Vue d'ensemble comprenant la cathédrale, commencée en 1722. Id.	38
16480. Église de la « Alameda ». Id.	39
16481. Calatayud . Église de Ste-Marie. Photographie.	40
16482. Cordoue . Vue générale. Id.	41
16483. Plan, coupe et détails de la mosquée, commencée par Abderrame, roi de Cordoue († 788), terminée par son fils Issem ou Haccham († 796). Par <i>Bury</i> , d'après <i>Jourdan</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> . Gravure.	42
16484. Plan de la mosquée. Dessin.	43
16485. Plan de la mosquée. Gravure.	44
16486. Coupe longitudinale. Id.	45
16487. Vue extérieure. Par <i>Bury</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> . Id.	46
16488. Vue extérieure. Photographie.	47
16489. Vue de la porte « du Pardon ». Id.	48
16490. Marteau de la « Porte du Pardon ». Id.	49
16491. Vue de la porte dite « de Canonigos ». Id.	50
16492. La même porte. Id.	51
16493. Vue intérieure de la mosquée. Par <i>Outhwaite</i> , d'après <i>Jourdan</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> . Gravure.	52
16494. Vue du Mihrâb. Par <i>Bury</i> , d'après <i>A. Titeux</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> . Id.	52
16495. Vue de la nef principale de la mosquée. Par <i>Bury</i> , d'après <i>Jourdan</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> . Id.	53
16496. Détails de sculpture de la mosquée. Par <i>Bury</i> , d'après <i>Girault de Prangey</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> .	53
16497. Vue intérieure de la mosquée. Photographie.	54
16498. Vue intérieure de la mosquée. Id.	55

276

COLLECTION ARMAND. — CINQUIÈME PARTIE.

[Tome 214.]

16499. Vue intérieure de la mosquée. Photographie.	56
16500. Vue du Mihrâb. Id.	57
16501. Cloître de la mosquée. Id.	58
16502. Cathédrale bâtie en 1523 par Hernan Ruiz dans la mosquée. Plan. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	59
16503. Cathédrale, coupe longitudinale. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	60
16504. Vue extérieure de la cathédrale. Photographie.	61
16505. Vue du clocher. Id.	62
16506. Chapelle de Villa-Viciosa dans la cathédrale de Cordoue. Par <i>Asselineau</i> . Lithographie.	63
16507. Elche . Les Palmiers. Photographie.	64

TOME CCXV.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — ESPAGNE (Suite)

16508. Escorial bâti de 1567 à 1574 par Juan de Herrera (1530, † 1597) sur l'ordre de Philippe II. Vue générale. Photographie.	1
16509. Vue générale. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Lithographie.	2
16510. Cour des rois. Par <i>Pic de Léopol</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	3
16511. Cour des Évangélistes. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	4
16512. Vue de l'escalier principal. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	5
16513. Vue de la Bibliothèque. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	6
16514. Vue intérieure de l'église. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	7
16515. Autre vue intérieure de l'église. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	8
16516. Chœur du monastère. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	9
16517. Sacristie du monastère. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	10
16518. Caveau des rois d'Espagne. Par <i>Pic de Léopol</i> d'après <i>Brambilla</i> . Id.	11
16519. La momie de Charles-Quint, d'après le tableau de Palmaroli . Photographie.	12
16520. Granja . Fontaine de Neptune dans la résidence royale de San-Ildefonso, dite aussi la «Granja» créée par Philippe V, 1719 à 1724.	13
16521. Grenade . Plan de la ville. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	14
16522. Plan général de l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	15
16523. Plan général de l'Alhambra. Calque.	16

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

277

[Tome 215.]

16524. Plan de l'Alhambra et du palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	17
16525. Plan de l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	18
16526. Plan de l'Alhambra. Calque.	19
16527. Plan de l'Alhambra. Dessin.	20
16528. Plan des souterrains de l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	21
16529. Plan et détails de sculpture. Par Ribault d'après Léoil. Tiré de Gailhabaud. Gravure.	22
16530. Coupe longitudinale. Dessin.	23
16531. Coupe transversale, sur la salle des Abencérages et celle des deux sœurs. Id.	24
16532. Coupes donnant les profils et altitudes du terrain sur lequel est construit l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	25
16533. Vue générale de l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	26
16534. Autre vue de l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	27
16535. Vue générale de l'Alhambra prise du jardin de Calderon. Photographie.	28
16536. Vue de l'Alhambra prise du pont d'Aljibillo. Id.	29
16537. Vue de l'Alhambra. Tour dite de « Los Picos ». Id.	30
16538. Plan de la porte judiciaire. Dessin.	31
16539. Porte judiciaire. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	32
16540. La même porte. Photographie.	33
16541. Plan de la porte du Vin. Dessin.	34
16542. Porte du Vin. Photographie.	35
16543. La même porte. Id.	36
16544. Coupe sur la cour de « los Arrayanes » et la Salle des Ambassadeurs. Dessin.	37
16545. Coupe sur les mêmes bâtiments. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	38
16546. Coupe sur la cour de « los Arrayanes. » Dessin.	39
16547. Vue de la cour de « los Arrayanes. » Élevée par Abou-Abdillah-Mohammed I ^{er} 1232, † 1273. Photographie.	40
16548. Cour « de los Arrayanes » à l'Alhambra. Photographie.	41
16549. Détail d'une porte de la même cour. Id.	42
16550. Fond de la galerie conduisant à la cour des ambassadeurs. Id.	43
16551. Entrée de la salle des ambassadeurs. Id.	43
16552. Vue de la salle des ambassadeurs. Id.	44

16553. Balcon de la salle des ambassadeurs. Photographie.	45
16554. Coupe de la « Sala de Barca » en regardant la salle des ambassadeurs. Dessin.	45
16555. Coupe de la cour des lions. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	46
16556. Élévation et dessin géométral de la fontaine des lions. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	47
16557. Vue de la cour des lions. Par <i>Bury</i> d'après <i>A. Berty</i> . Tiré de <i>Gailhabaud</i> . Id.	48
16558. Cour des lions, coupe sur la galerie précédant la « Sala de Justicia. » Dessin.	48
16559. Cour des lions, coupe sur la galerie, côté de l'entrée. Id.	48
16560. Vue de la cour des lions. Photographie.	49
16561. Vue de la cour des lions. Façade des deux sœurs. Id.	49
16562. Détail de la même façade. Id.	50
16563. Vue de la cour des lions, prise de l'entrée.	51
16564. Autre vue, prise de l'entrée.	52
16565. Cour des lions. Détail de l'entrée. Id.	53
16566. Cour des lions. Vestibule à l'entrée de la cour. Id.	54
16567. Le même vestibule. Id.	55
16568. Vue prise sous le même vestibule. Id.	56
16569. Vue de la Fontaine.	57
16570. Détail d'une arcade double dans la cour des lions.	58
16571. Détail du chapiteau d'une colonne double dans la cour des lions. Id.	58
16572. Détail d'une niche dans la cour des lions.	59
16573. Salle de la Justice à l'Alhambra. Coupe. Dessin.	60
16574. Vue de la salle de la Justice. Photographie.	60
16575. Salle des Abencérages. Coupe. Dessin.	61
16576. Entrée de la salle des Abencérages. Photographie.	61
16577. Porte de la salle des Abencérages. Id.	62
16578. Alhambra. Coupes transversales sur les bains. Dessin.	62
16579. Alhambra. Coupes longitudinales sur les bains. Id.	63
16580. Mihrab de la mosquée. Photographie.	64
16581. Facade du Mihrab de la mosquée. Id.	65
16582. Détail de la même facade. Id.	66
16583. Intérieur de la mosquée. Id.	67
16584. Cour de la mosquée. Id.	67
16585. Coupe sur la salle des deux sœurs. Dessin.	68
16586. Balcon dans la salle des deux sœurs, donnant sur le jardin de Lindaraja. Photographie.	69
16587. Détail d'un balcon dans la salle des deux sœurs. Id.	69

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

279

[Tome 215.]

16588. Fontaine dans le jardin de Lindaraja. Photographie.	70
16589. Tour des Infantes. Plan. Dessin.	71
16590. Tour des Infantes. Coupe. Croquis. Id.	71
16591. Estampages de la devise des rois de Grenade. Id.	71
16592. Chapiteaux moresques de l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	72
16593. Chapiteaux romains qui se trouvent à l'Alhambra. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	73

TOME CCXVI.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE — ESPAGNE. (suite)

16594. Grenade. Plan du Généralife. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	1
16595. Vue du Généralife prise du pont d'Aljibillo. Photographie.	2
16596. Vue du Généralife prise du Mihrab de la Mosquée. Id.	3
16597. Galerie du Généralife. Photographie.	4
16598. Jardin du Généralife. Id.	4
16599. Jardin du Généralife. Id.	5
16600. Jardin du Généralife. Id.	5
16601. « Casa de chapiz. » Détail des moulages d'une porte d'après une reproduction. Id.	6
16602. Fontaine près de l'Alhambra, élevée sous Charles-Quint. Plan et élévation. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	7
16603. Palais de Charles-Quint élevé par Pedro Machuca (1527-1548) et son fils Luis Machuca († 1579) à l'Alhambra de Grenade. Vue générale. Photographie.	8
16604. Plan du palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Gravure.	9
16605. Coupe du palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	10
16606. Elévation de la façade qui regarde le milieu du Palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	11
16607. Elévation de la façade occidentale. Palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	12
16608. Bas-reliefs du Palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	13
16609. Bas-reliefs du Palais de Charles-Quint. Tiré des <i>Antiquités arabes d'Espagne</i> . Id.	14

16610. Bas-reliefs du Palais de Charles-Quint. Bataille de Pavie. Photographie. 15
16611. Cathédrale commencée en 1529, par **Diego de Silve**, architecte + 1563. Plan. Tiré des *Antiquités arabes d'Espagne*. Gravure. 16
16612. Tombeaux des rois catholiques Ferdinand V, (+ 1516) et Isabelle (+ 1504.) élevés par ordre de Charles-Quint dans la chapelle royale de la cathédrale de Grenade, chapelle attribuée à **Felipe de Borgona**, sculpteur et architecte mentionné de 1500 à 1543. Tiré des *Antiquités arabes d'Espagne*. Id. 17
16613. Tombeaux des rois catholiques. Philippe 1^{er}. (1506) et Jeanne la folle (+ 1555). Tiré des *Antiquités arabes d'Espagne*. Id. 18
16614. Les tombeaux précédents. Photographie. 19
16615. Statue d'Isabelle la catholique dans la cathédrale de Grenade Id. 20
16616. Chapelle royale et tombeaux des rois catholiques dans la cathédrale de Grenade, d'après le tableau de **P. Gonzalvo**. Id. 21
16617. Chancellerie construite par **Martin Diaz Navarro** et **Alonso Hernandez** de 1584 à 1587. Id. 22
16618. Arcade de « Carbon ». Id. 23
16619. Statue de St-Bruno à la Chartreuse de Grenade, par **Alonso Cano**. Id. 24
16620. **Guadalajara**. Palais de Mendoza élevé en 1461 pour Diègo Hurtado de Mendoza, duc de l'Infantado (+ 1479). Photographie. 25
16621. Porte d'entrée du palais Mendoza. Id. 26
16622. Cour du palais Mendoza. Id. 27
16623. **Jaen**. Cathédrale commencée en 1540 sur le plan de **Pedro de Valdevira**, par **André de Valdevira**, terminée en 1660. Id. 28
16624. **Jerez**. Porte de l'église Saint Michel fondée vers 1482. Id. 29
16625. **Saint-Just**. Ruines du palais de Charles-Quint. Id. 30
16626. Ruines du palais de Charles-Quint. Id. 31
16627. **Madrid**. Vue générale. Photographie. 32
16628. La plaza mayor. Id. 32
16629. La porte. Id. 33
16630. Façade de l'hospice sur la rue Fuencarral. Id. 33
16631. Pont de Tolède sur le Manzanarès commencé en 1682. Id. 34
16632. Palais royal commencé en 1737 par **Giovanni Battista Sacchetti** de Turin par ordre de Philippe V, inauguré en 1764 sous Charles III. Id. 35
16633. Vue de la salle du trône. Id. 36
16634. Cour du palais. Id. 37
16635. Fontaine des Tritons près du Palais Royal. Id. 38
16636. Fontaine de Cybèle au Prado érigé par **Ventura Rodriguez** en 1775. Id. 39

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

281

[Tome 216.]

16637. Fontaine de Neptune au Prado érigée par Ventura Rodriguez en 1775. Photographie.	40
16638. Porte d'Acala érigée en 1778 par Francesco Sabatini . Id.	41
16639. Vue du musée royal. Par <i>Camaron</i> d'après <i>C. de Vargas</i> 1824. Lithographie.	42
16640. Vue d'une galerie du musée du sculpture. Photographie.	43
16641. Vue extérieure de l'église de Saint-Jérôme. Id.	44
16642. Vue intérieure de l'église de Saint Jérôme. Par <i>Asselineau</i> d'après <i>L. Paret</i> . Lithographie.	45
16643. Madrid . Puerta del Sol. Photographie.	46
16644. Course de taureaux sur la Plaza-Mayor. Par <i>Blanchard</i> Lithographie	47
16645. Toreros à Madrid d'après une peinture. Photographie.	48
16646. Toreros à Madrid. (Éventail renfermant 14 portraits de). Id.	48
16647. Malaga . Vue générale et cathédrale de Malaga. Id.	49
16648. Fontaine érigée en 1560 sur l'Alameda. Id.	50
16649. Palais de la douane. Id.	51
16650. Vue prise du Guadal Medina. Id.	51
16651. Aloès et Cactus à Malaga. (deux pièces) .Id.	52-53

TOME CCXVII.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — ESPAGNE. (Suite).

16652. Manresa . Vue générale et cathédrale. Id.	1
16653. Martorel . Pont du diable. Id.	4
16654. Medina del Campo . Porte forifiée. Id.	3
16655. Montserrat . Vue de la montagne et du couvent. Id.	2
16656. Orihuela . Porte de la cathédrale. Id.	5
16657. Vue générale. Id.	6
16658. Oviedo . Cloître de la cathédrale. Id.	7
16659. Plasencia . Porte de la cathédrale. Id.	8
16660. Salamanque . Porte d'entrée du collège des mineurs. Id.	9
16661. Cour du collège des mineurs. Id.	10
16662. Cour du grand collège attribuée à Alonso Berruguete 1480, † 1561).Id.	11
16663. Portail de l'Eglise de St-Etienne, commencé en 1524 par Juan de Alava , architecte. Id.	12
16664. Cloître de l'église St-Etienne. Id.	13

16665. Tour « del Cleval » à Salamanque (vers 1520). Photographie.	14
16666. Cathédrale commencée vers 1513 par Juan Gil de Hontan on († 1531.) Id.	15
16667. Porte occidentale de la cathédrale dite de l'adoration des Mages. Id.	16
16668. Cathédrale, porte dite des Rameaux. Photographie.	17
16669. Porte de l'église de Sante Espiritu. Id.	18
16670. Porte de la Bibliothèque. Id.	19
16671. Saragosse . « Torre nueva. » Sur la place St-Philippe à Saragosse en 1504. Id.	20
16672. Porte de l'église du couvent de Santa Engracia, fondé par les rois catholiques Ferdinand et Isabelle. Id.	21
16673. Cour de la maison de l'Infante attribuée à Alonso Berruguete (1480-1561). Id.	22
16674. Cour de la maison de l'Infante, détail. Id.	23
16675. Cour de la maison de l'Infante, détail. Id.	24
16676. Porte du palais de Luna, élevée en mémoire de l'entrée triomphale du pape Benoît XIII. (Pierre de Luna). Id.	25
16677. Vue des principaux monuments de Saragosse. Place de la Constitution. N. D. del Pilar. Puerta del Angel. Façade du palais consistorial. Torre de la Seo. Puerta del Carmen. Puerta del duque de la Victoria. Église St-Michel. Église de Torero. Id.	62
16678. Ségovie . Cathédrale, commencée en 1532, par l'architecte, Juan-Gil de Hontan on ; on y travaillait encore en 1619. Id.	27
16679. Alcazar et tour, bâtis par Alphonse VI roi de Castille et de Leon (†1109). Id.	28
16680. Alcazar. Id.	29
16681. Église de St ^e -Croix. Vue du portail. Id.	30
16682. Façade principale du château de Coca près de Ségovie. Id.	31
16683. Séville . Vue du port prise de Triana. Id.	32
16684. Tour de l'or. Id.	33
16685. Place San Francisco, ou de la Constitution. Id.	34
16686. Vue prise du haut de la Giralda. Id.	35
16687. Vue d'ensemble de la cathédrale. Id.	35
16688. Vue d'ensemble de la cathédrale. Id.	36
16689. Vue de l'abside de la cathédrale. Id.	37
16690. Tour de la Giralda, à la cathédrale élevée vers l'an 1000, par l'architecte arabe Géber , surélevée de cent pieds en 1568, par Hernan Ruiz . Id.	38
16691. Tour de la Giralda. Id.	39
16692. Tour de la Giralda. Vue de la partie inférieure. Id.	40
16693. Porte « dite du pardon » à la cathédrale. Id.	41

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

283

[Tome 217.]

16694. Séville. La même porte. Photographie.	42
16695. Porte de la cathédrale dite « del Lagarto ». Id.	43
16696. Porte de la cathédrale dite de « las Campanillos ». Id.	44
16697. Porte dite « des rois ». Id.	45
16698. La même porte. Id.	46
16699. Porte dite « de l'adoration ». Id.	47
16700. Vue intérieure de la cathédrale. Id.	48
16701. Crucifix en bois par Muntaner , (+ 1643). Cathédrale de Séville. Id.	49
16702. Ostensor en argent par Juan de Arfe (travaillait de 1570 à 1600). Cathédrale de Séville. Id.	50
16703. Tenebrario. Chandelier à quinze branches en bronze ciselé. Cathédrale de Séville. Id.	50

TOME CCXVIII.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — ESPAGNE (*suite*).

16704. Séville. Alcazar, ancien palais des rois de Séville (1038-1248), reconstruit de 1330 à 1368, par D. Pedro le cruel. Plan. Dessin.	1
16705. Façade de l'Alcazar. Photographie.	2
16706. Entrée de l'Alcazar. Id.	3
16707. Entrée de l'Alcazar. Id.	4
16708. Détail de la façade principale de l'Alcazar. Id.	5
16709. Cour des demoiselles, façade de la salle de Charles-Quint. Id.	6
16710. Cour des demoiselles, façade de la salle de Charles-Quint. Id.	7
16711. Cour des demoiselles. Porte de la même salle. Id.	8
16712. Cour des demoiselles, façade de la salle des ambassadeurs. Id.	9
16713. Cour des demoiselles. Porte de la même salle. Id.	9
16714. Cour des demoiselles. Vue prise de la porte de la salle des ambassadeurs. Id.	10
16715. Cour des demoiselles. Angle Nord-Ouest. Id.	11
16716. Cour des demoiselles. Façade de la salle des rois Mores. Id.	12
16717. Alcazar. Détail d'une travée de la cour des demoiselles. Photographie.	13
16718. Détail d'une autre travée. Id.	14
16719. Cour des demoiselles, façade dite « del trono del tributo ». Id.	15

16720. Séville. Vue de la salle des ambassadeurs. Photographie.	16
16721. Vue intérieure de la salle des ambassadeurs. Id.	17
16722. Vue intérieure de la salle des ambassadeurs. Id.	17
16723. Vue intérieure de la salle des ambassadeurs. Id.	18
16724. Salle et arcades de l'Alcôve des rois Mores. Id.	19
16725. Cour de las Mūnecas. Id.	20
16726. Cour de las Mūnecas. Partie inférieure. Id.	20
16727. Cour de las Mūnecas. Détail d'une travée. Id.	21
16728. Cour de las Mūnecas. Détail d'une travée. Id.	22
16729. Cour de las Mūnecas. Détail d'un angle. Id.	23
16730. Jardins de l'Alcazar. Galerie de del Pedro. Id.	24
16731. Jardins de l'Alcazar. Id.	25
16732. Maison de Pilate, bâtie au commencement du XVI ^e siècle pour Pedro Enriquez, adelantado mayor d'Andalousie et Catelina de Ribera sa femme. Id.	26
16733. Maison de Pilate. Vue de la cour. Id.	26
16734. Maison de Pilate. Vue de la cour. Id.	27
16735. Maison de Pilate. Vue de la cour. Id.	28
16736. Maison de Pilate. Vue de l'escalier. Id.	29
16737. Maison de Pilate. Vue intérieure de la chapelle. Id.	29
16738. Maison de Pilate. Détail d'une boiserie. Id.	30
16739. Tombeau de Dona Catalina de Ribera dans la chapelle de l'Université. Tombeau sculpté à Gênes en 1519. Photographie.	31
16740. Porte de Sta-Paula. Id.	31
16741. Casa « del Ayuntamiento ». Hôtel de Ville, commencé en 1527, terminé en 1564. Id.	32
16742. Façade de l'hôtel de ville. Id.	33
16743. Porte principale de l'hôtel de ville. Id.	34
16744. Palais de San-Telmo, collège fondé par Charles II en 1681. Id.	35
16745. Le même palais. Id.	36
16746. Cour principale du Palais de San-Telmo. Id.	37
16747. Yucca dans les jardins de San-Telmo. Id.	38
16748. Hôpital de « la Sangre ». Id.	39
16749. Bas-relief de la façade de l'hôpital de « la Sangre », par Torregiano . Id.	40
16750. Façade de la Charité, église ornée de carreaux de faïence peints par Murillo . Id.	41
16751. Façade de la Charité. Id.	41
16752. Place d'Hercule. Id.	42
16753. Tarragone. Façade de la cathédrale. Id.	43
16754. Détail de la porte de la cathédrale. Id.	44

TOME CCXIX.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — ESPAGNE (*suite*) ET PORTUGAL.

16755. Tolède. Vue générale (en deux feuilles). Photographie.	1-2
16756. Pont d'Alcantara. Id.	3
16757. Pont d'Alcantara. Id.	4
16758. Pont de St-Martin édifié en 1212, réédifié en 1389, par l'archevêque Tenorio. Id.	5
16759. Entrée du pont de St-Martin. Id.	6
16760. Porte de Visagra. Id.	7
16761. Porte del Sol. Id.	8
16762. Porte del Cambron. Id.	9
16763. Vue intérieure de Ste-Marie-la-Blanche, ancienne synagogue. Photographie.	10
16764. Vue intérieure de la même église. Id.	10
16765. Vue de la cathédrale fondée en 1226 par St-Ferdinand. Pedro Perez en fut le premier architecte ; Alvar Gomez dirigeait en 1418 la construction de la tour. Id.	11
16766. Vue de la façade principale de la cathédrale. Id.	12
16767. Vue de la façade principale de la cathédrale. Id.	13
16768. Cathédrale. Porte du pardon. Id.	14
16769. Vue intérieure de la cathédrale. Id.	15
16770. Porte de la cathédrale donnant sur le cloître, par Alonso Berruguete . Id.	15
16771. Chapelle et tombeaux du connétable D. Alvaro de Luna et de sa femme dans la cathédrale de Tolède. Id.	16
16772. Cloître de la cathédrale. Id.	16
16773. St-François. Statue par Alonso Cano dans la cathédrale de Tolède. Id.	17
16774. Porte des lions exécutée en 1459 à la cathédrale de Tolède, par Anequin de Egas de Bruxelles, aidé de Juan Fernandez de Liéna , architecte. Id.	18
16775. Détail de la même porte. Id.	19
16776. Palais de Pierre le Cruel, aujourd'hui couvent de Ste-Isabelle. Id.	20
16777. Église de San Juan de los Reyes, fondée en 1477 par les rois catholiques Ferdinand et Isabelle. Id.	21
16778. La même église. Id.	22
16779. Vue intérieure de la même église. Id.	23

16780. **Tolède.** Vue intérieure de la même église. Photographie. 24
 16781. Cloître de la même église. Id. 25
 16782. Porte du cloître de San Juan de los Reyes. Id. 26
 16783. Projet de l'Église de San Juan de los Reyes, par **Jean Guas** sculpteur et architecte flamand. Dessin sur parchemin. Musée national. Madrid. Id. 26
 16784. Maison de la Ste-Hermandad, datant de l'époque des rois catholiques. Id. 27
 16785. Hôpital de Ste-Croix construit par **Enrique de Egas** († 1534) de 1504 à 1514 au moyen du legs fait par le cardinal D. Pedro Gonzalez de Mendoza. Photographie. 28
 16786. Porte de l'hôpital de Ste-Croix. Id. 29
 16787. Alcazar, commencé en 1537, sur l'ordre de Charles-Quint par les architectes **Alonso de Covarrubias** et **Luis de Vega**, la porte fut exécutée en 1548 par **Enrique de Egas** ; Vue de l'entrée Id. 30
 16788. Vue intérieure de l'Alcazar. Id. 31
 16789. Cloître du couvent de St-Pierre martyr et puits arabe de 1045. Id. 32
 16790. **Valence.** Porte de Serranos. Id. 33
 16791. **Valladolid.** Église du couvent des Dominicains, façade exécutée par les architectes **Juan de Colonia**, († 1466) et **Simon de Colonia** son fils, († avant 1512). Id. 34
 16792. La même façade. Id. 34
 16793. La même façade. Id. 35
 16794. Église St-Jean de Latran. Id. 36
 16795. Collège de San-Grégorio, commencé en 1488, par **Macias Carpintero**, architecte. Façade Id. 37
 16796. Cour du collège de San-Gregorio. Id. 38
 16797. Le Christ mort, par **Juan de Juni** (travaillait de 1545-1586 Musée de Valladolid. Id. 39
 16798. Stalle de chœur, l'Adoration des bergers. Sculpture sur bois par **Alonso Berruguete**. Musée de Valladolid. Id. 40
 16799. Fragment de sculpture des stalles du couvent de San Benito par **Alonso Berruguete**. Musée de Valladolid. Id. 41
 16800. **Zamora.** Vue générale. Id.

MONUMENTS DU PORTUGAL

16801. **Batalha.** Vue générale du monastère commencé en 1388 par Jean I^{er} le Grand. Id. 43
 16802. Façade principale du monastère. Id. 43

























ARCHITECTURE ET SCULPTURE.






















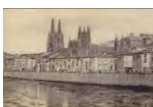




287


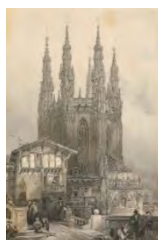

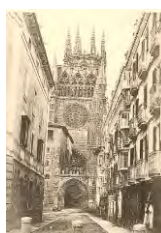












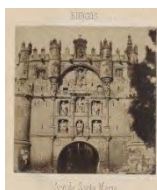


[Tome 219.]



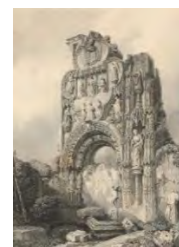























16803. **Batalha**. Intérieur de la cour du cloître royal. Photographie. 44
 16804. Tombeau de Ferdinand († 1443), fils de Jean I^{er} le Grand
 fondateur du monastère de Batalha. Id. 45
 16805. **Belem**. Tour sur le Tage, bâtie par Jean I^{er} (1383, † 1433, Id. 46
 16806. Galerie du cloître de St-Jérôme. Id. 47
 16807. Cour du cloître de St-Jérôme. Id. 47
 16808. **Cintra**. Château da Penha, près de Cintra. Id. 48
 16809. Vue d'ensemble du château da Penha. Id. 49
 16810. Porte du château da Penha. Id. 50
 16811. **Thomar**. Monastère fondé en 1280 par le roi Denis, († 1325).
 Reconstitué en partie au XV^e siècle. Id. 51
 16812. Fenêtre du monastère. Id. 53
 16813. **Anonyme**. Tour fortifiée, sans désignation de provenance. Id. 52
 16814. Un pape entre deux moines dont l'un porte la mitre, au-dessus
 un médaillon représentant la Madone tenant l'enfant Jésus. Sculpture du
 XVI^e siècle. sans désignation de provenance. Id. 54
 16815. Types de Gitanos à Grenade. Id. 55
 16816. Types de Gitanos à Grenade. Id. 55
 16817. Types de paysans de l'Estramadure. Id. 56





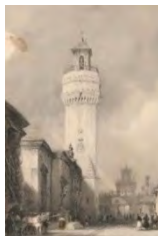



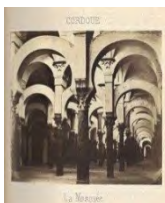























IMÁGENES DE ESPAÑA EN LITOGRAFÍA Y FOTOGRAFÍA ENTRE 1834 Y 1867¹

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAVY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
ALGECIRAS																				
ALICANTE. CASAS CONSISTORIALES																				
ALMERÍA. VISTA GENERAL																				
ANTEQUERA																				
ÁLBA DE TORMES. PALACIO DUQUES DE ÁLBA																				
ÁRANJUEZ. CASA DEL LABRADOR																				
ÁRANJUEZ. PALACIO.REAL																				
ÁRANJUEZ. PALACIO DEL INFANTE																				
ARANJUEZ. EL PALACIO Y EL TAJO																				
ARCOS DE LA FRONTERA																				
ARCOS DE LA FRONTERA																				
ÁVILA. VISTA DESDE LA VÍA FÉRREA																				
ÁVILA. PUERTA DEL ALCÁZAR																				
ÁVILA. PUERTA FRONTAL OESTE																				
ÁVILA. PUERTA DE LA CATEDRAL FORMANDO PARTE DE LA MURALLA																				
ÁVILA. CALLE																				
BARCELONA. VISTA DE LA RAMBLA DE LAS FLORES DE BARCELONA																				
BARCELONA. SANTA MARÍA DEL MAR. PUERTA PRINCIPAL																				
BARCELONA. PLAZA DEL PALACIO DE LA REINA																				
BARCELONA. PALACIO DE LA REINA																				
BARCELONA. FACHADA PRINCIPAL DE LA ADUANA																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
BARCELONA. PASEO DESDE EL MUELLE A LA PLAZA DE PALACIO																					
BARCELONA. MONUMENTO DEDICADO A LA REINA POR EL INSTITUTO AGRÍCOLA																					
BARCELONA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL																					
BARCELONA. LA LONJA																					
BARCELONA. TEATRO DEL LICEO Y CASINO																					
BARCELONA. MURALLA DEL MAR Y CASTILLO DE MONTJUÏC																					
BARCELONA. MURALLA DEL MAR Y CASTILLO DE MONTJUÏC																					
BARCELONA. VISTA GENERAL DESDE MONTJUÏC																					
BARCELONA. VISTA GENERAL DESDE MONTJUÏC																					
BARCELONA. PLAZA REAL																					
BARCELONA. PLAZA DE MEDINACELI																					
BARCELONA. MONTJUÏC																					
BARCELONA. PRISIÓN DE LA INQUISICIÓN																					
BENAVENTE. CASTILLO DE LOS PIMENTEL																					
BENAVENTE. HOSPITAL																					
BENAVENTE. IGLESIA DE STA. MARÍA DE AZOGUE																					
BUJEDO. CONVENTO																					
BURGOS. VISTA GENERAL DESDE EL SUDOESTE																					
BURGOS.																					
BURGOS. CATEDRAL																					

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
BURGOS. CATEDRAL. EXTERIOR DESDE EL SUDOESTE																					
BURGOS. TORRE NORDESTE DE LA CATEDRAL																					
BURGOS. CATEDRAL. VISTA DEL CRUCERO SUR																					
BURGOS. CATEDRAL. VISTA DEL SARMENTAL																					
BURGOS. CATEDRAL. PUERTA DE LA CORONACIÓN																					
BURGOS. CATEDRAL. FAROL EN EL CIMBORRIO																					
BURGOS. CATEDRAL. CAPILLA DEL CONDESTABLE																					
BURGOS. ESCALERA DESDE EL TRANSEPTO NORTE																					
BURGOS. IGLESIA DE SAN ESTEBAN																					
BURGOS. IGLESIA DE SAN LESMES, PUERTA																					
BURGOS. CASA MIRANDA																					
BURGOS. AYUNTAMIENTO																					
BURGOS. ARCO DE FERNAN GONZÁLEZ																					
BURGOS. ARCO DE SANTA MARÍA																					
BURGOS. ARCO DE SANTA MARÍA																					
























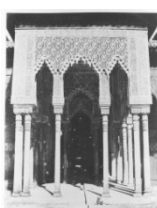







TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
BURGOS. SAN NICOLÁS																				
BURGOS. ARCO DE SANTA MARÍA																				
BURGOS. CARMELITAS.																				
BURGOS. LAS HUELGAS																				
BURGOS. LAS HUELGAS																				
BURGOS. LAS HUELGAS																				
BURGOS. MONASTERIO DE CARTUJOS																				
BURGOS. CASA MIRANDA. INTERIOR																				
CÁDIZ. PLAZA DE ISABEL II																				
CÁDIZ. PANORAMA																				
CÁDIZ. LA CÚPULA																				
CÁDIZ. LA CALLE ANCHA																				
CADIZ, PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN E IGLESIA DE SAN ANTONIO																				
CÁDIZ. ALAMEDA CONVENTO DE LA VIRGEN DEL CARMEN																				
CÁDIZ. VISTA DE LA CIUDAD DESDE EL MAR																				
CARDONA. PUERTO Y FUERTE																				
CARMONA. CAÑOS DE CARMONA																				
CARRIÓN. PALENCIA																				
CARTAGENA. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD Y LA DÁRSENA																				
CÓRDOBA. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD																				
CÓRDOBA. LA CUESTA DEL PUENTE																				























TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
CÓRDOBA. LA PUERTA DE																				
CÓRDOBA. PANORAMA																				
CÓRDOBA. PLAZA DE TOROS																				
CÓRDOBA. ALCÁZAR																				
CÓRDOBA. TORRE DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS																				
CÓRDOBA. MEZQUITA																				
CÓRDOBA. LA MEZQUITA																				
CÓRDOBA. CAPILLA DE ZANZARRÓN																				
CÓRDOBA																				
CÓRDOBA. CASA DE EXPÓSITOS																				
CÓRDOBA. VISTA DEL GUADALQUIVIR.																				
CUACOS																				
CUENCA																				
CHINCHILLA. CASTILLO (VALENCIA)																				
EL ESCORIAL. VISTA PANORÁMICA																				
EL ESCORIAL – FACHADA																				
EL ESCORIAL. VISTA MERIDIONAL																				

























[illegible]

















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
GRANADA. LA ALHAMBRA. VISTA DEL DARRO																				
GRANADA. LA ALHAMBRA. VISTA DESDE LOS MÁRTIRES																				
GRANADA. VISTA DESDE EL ALBAICÍN																				
GRANADA. LA ALHAMBRA. VISTA DESDE LA ALAMEDA																				
GRANADA. LA ALAMEDA Y EL JARDÍN DE D. CARLOS CALDERÓN																				
GRANADA. EL ALBAICÍN DESDE LA ALHAMBRA																				
GRANADA. VISTA GENERAL																				
GRANADA. VISTA GENERAL																				
GRANADA. IGLESIA																				
GRANADA. ALHAMBRA DESDE SAN NICOLÁS																				
GRANADA. LA ALHAMBRA. TORRE DE LA VELA																				
GRANADA. VISTA GENERAL																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRE DE LAS AGUAS																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRE DE LOS PICOS																				
GRANADA. ALHAMBRA. MOLINO ÁRABE Y TORRE DE COMARES																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRES BERMEJAS																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRE DE COMARES																				
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DE LA JUSTICIA																				
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DEL VINO																				
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DEL VINO																				


TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DE LA JUSTICIA																					
GRANADA. ALHAMBRA. PALACIO DE CARLOS V																					
GRANADA. ALHAMBRA. PALACIO DE CARLOS V																					
GRANADA. ALHAMBRA. ORATORIO INMEDIATO AL MEXUAR																					
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO Y TORRE DE COMARES							 														
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE COMARES. FRENTE MERIDIONAL													 	 							
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE COMARES. FRENTE MERIDIONAL. DETALLE																					
GRANADA, ALHAMBRA. PÓRTICO SEPTENTRIONAL DEL PATIO DE COMARES														 							
GRANADA, ALHAMBRA. PÓRTICO SEPTENTRIONAL DEL PATIO DE COMARES. DETALLE																					
GRANADA, ALHAMBRA. PÓRTICO SEPTENTRIONAL DEL PATIO DE COMARES. PUERTA DE INGRESO A LA SALA DE COMARES																					
GRANADA, ALHAMBRA. BALCÓN DE LA SALA DE COMARES																					
GRANADA, ALHAMBRA. BALCÓN DE LA SALA DE COMARES																					
GRANADA. LA ALHAMBRA. SALA DE LAS CAMAS, INGRESO AL BAÑO REAL																					
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA QUE CONDUCE AL PATIO DE LOS LEONES													 								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES DESDE LAS SALAS INTERIORES																					



































TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872				
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES DESDE LA SALA DE LOS REYES																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE TEMPLETE																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
























TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																					
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																					
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																					
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																					
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																					
GUADALAJARA. CONVENTO DE SAN FRANCISCO																					
ILLESCAS. TOLEDO																					
IRÓN. VISTA DESDE EL BIDASOA																					
ITALICA. RUINAS DEL ANFITEATRO																					
JAÉN. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD Y LA CATEDRAL																					
JAÉN. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD Y EL CASTILLO																					
JAÉN. VISTA GENERAL, CON LA CATEDRAL																					
JARANDILLA. CASTILLO DEL DUQUE DE FRÍAS																					
JARANDILLA. CASTILLO DEL DUQUE DE FRÍAS																					
JÉREZ. CARTUJA. INTERIOR DE SAN MIGUEL																					
JEREZ. PUERTA DE SAN MIGUEL																					
JEREZ. PUERTA DE SANTIAGO																					











































TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAVY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO																				
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO																				
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO. FACHADA A LOS JARDINES																				
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO. COLEGIATA																				
LANJARÓN																				
LEÓN. CATEDRAL. PARTE POSTERIOR																				
LEÓN. CATEDRAL. PARTE POSTERIOR																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL. PUERTA OESTE																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL. PUERTA OESTE																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS, ENTRADA																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS, DETALLE DE LA FACHADA																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS, DETALLE DE LA FACHADA																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN ISIDRO																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN ISIDRO, PORTAL																				
LÉRIDA. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD																				
LÉRIDA. VISTA GENERAL, FORTALEZA																				
LOGROÑO. VISTA GENERAL																				
LOGROÑO. CALLE MAYOR Y CATEDRAL																				





























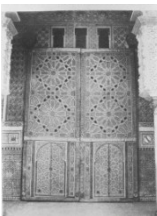

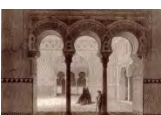

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	VDE. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDE.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
LOGROÑO. SAN BARTOLOMEO																				
MADRID. VISTA GENERAL																				
MADRID. PALACIO REAL DESDE EL ESTANQUE DE LA CASA DE CAMPO																				
MADRID. PALACIO REAL																				
																				
																				
MADRID. PALACIO REAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA ORIENTAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA A LA PLAZA DE ORIENTE																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA A LA PLAZA DE ORIENTE																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA PRINCIPAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA PRINCIPAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA PRINCIPAL																				
MADRID. PALACIO REAL																				
MADRID. CASA DEL DUQUE DE OSUNA																				
MADRID. CASA DEL DUQUE DE OSUNA. FACHADA																				
MADRID. IGLESIA DE LAS SALEAS																				
MADRID. IGLESIA DE LAS SALEAS NUEVAS																				
MADRID. HOSPITAL DE LA LATINA																				
MADRID. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR																				
MADRID. LAS CORTES																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
MADRID. LAS CORTES. FACHADA																					
MADRID. SAN JERÓNIMO																					
MADRID. IGLESIA DE LOS JERÓNIMOS																					
MADRID. OBSERVATORIO ASTRONÓMICO																					
MADRID. CALLE SAN BERNARDO																					
MADRID. MUSEO DEL PRADO																					
MADRID. PUERTA DE ALCALÁ																					
MADRID. CALLE DE ALCALÁ CON LA CIBELES																					
MADRID. PUERTA DEL SOL. PANORÁMICA																					
MADRID. PUERTA DEL SOL																					
MADRID. PUERTA DEL SOL																					
MADRID. PUERTA DEL SOL																					
MADRID. PUERTA DEL SOL																					
MADRID. PUERTA DEL SOL																					
MADRID. PUERTA DEL SOL																					
MADRID. PLAZA MAYOR																					
MADRID. PLAZA DE TOROS																					
MADRID. VISTA DEL HOSPICIO																					
MADRID. PUERTA DE TOLEDO																					
MADRID. PUENTE DE TOLEDO																					
MÁLAGA. VISTA GENERAL																					




















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
MALAGA. VISTA GENERAL																				
MALAGA. VISTA GENERAL																				
MALAGA. EL MUELLE Y LA CETADRAL DESDE EL MAR																				
MÁLAGA. CATEDRAL																				
MÁLAGA. LA ALAMEDA																				
MÁLAGA. LA ADUANA Y EL CASTILLO DE GIBRALFARO																				
MANRESA. LA COLEGIATA																				
MANRESA. PUENTE ROMANO DESDE EL FERROCARRIL																				
MANRESA. SAN IGNACIO DE LOYOLA																				
MARTORELL. PUENTE DEL DIABLO																				
MEDINA DEL CAMPO. VISTA DEL PUEBLO																				
MEDINA DEL CAMPO. CASTILLO DE LA MOTA																				
MEDINA DEL CAMPO. CASTILLO DE LA MOTA																				
MÉRIDA. PUENTE ROMANO																				
MÉRIDA. PUENTE ROMANO																				
MÉRIDA. ACUEDUCTO DE LOS MILAGROS																				
MÉRIDA. TEATRO ROMANO																				
MIRANDA DE EBRO																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				





























TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MURCIA. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD																				
MURCIA. FACHADA PRINCIPAL DEL CATEDRAL																				
MURCIA. CATEDRAL. PUERTA DE LOS APÓSTOLES																				
ORIHUELA																				
ORIHUELA. PUERTA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO																				
OROPESA. VISTA GENERAL																				
OROPESA. CASTILLO																				
OROPESA. IGLESIA DE SANTA MARÍA																				
OVIEDO. VISTA DE LA CALLE Y TORRE DE LA CATEDRAL																				
OVIEDO. TORRE DE LA CATEDRAL																				
OVIEDO. CLAUSTRO DE LA CATEDRAL																				
OVIEDO. SAN MIGUEL DE LILLO																				
PALMA DE MALLORCA. VISTA DE LA CATEDRAL Y DEL CASTILLO REAL																				





























TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
SEVILLA. DESDE LA CRUZ DEL CAMPO																				
SEVILLA. EL GUADALQUIVIR																				
SEVILLA. PUENTE DE TRIANA																				
SEVILLA. TORRE DEL ORO.																				
SEVILLA. PUERTA DE LA SINAGOGA																				
SEVILLA. PLAZA REAL Y PROCESIÓN DEL CORPUS																				
SEVILLA. PLAZA DE SAN FRANCISCO																				
SEVILLA. PLAZA DE SAN FRANCISCO																				
SEVILLA. PLAZA DE SAN FRANCISCO																				
SEVILLA. PLAZA DE LA MAGDALENA																				
SEVILLA. CASA DE MURILLO																				
SEVILLA. VISTA DE LA FÁBRICA DE TABACOS																				
SEVILLA. VISTA DE LA CIUDAD DESDE LA CATEDRAL																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. JARDINES																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. JARDINES Y KIOSKO DE CARLOS V																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. FACHADA INTERIOR DESDE LOS JARDINES DE LOS ALCÁZARES																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. GALERÍA DEL CARLOS V.																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																				



















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872													
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO DE LAS MUÑECAS																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. SALA DE LOS EMBAJADORES																																	
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. SALA DE LOS EMBAJADORES. TRES ARCOS																																	









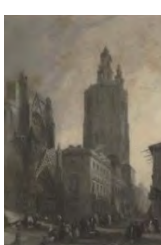

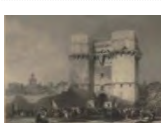
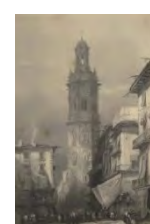






TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
SEVILLA. VISTA DE LA CATEDRAL A VUELO DE PÁJARO																					
SEVILLA. VISTA DE LA CATEDRAL Y LA GIRALDA DESDE LA PLAZA DEL TRIUNFO																					
SEVILLA. VISTA DE LA CATEDRAL Y LA GIRALDA DESDE LA PLAZA DEL TRIUNFO																					
SEVILLA. LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. CATEDRAL. VISTA LATERAL																					
SEVILLA. CATEDRAL. VISTA DEL LATERAL																					
SEVILLA. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																					
SEVILLA. PUERTA DE LA CATEDRAL																					
SEVILLA. INTERIOR DE LA CATEDRAL																					
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PUERTA DE ENTRADA																					
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PATIO																					






















TÍTULO	D.ROBERTS ²	WHEELHOUSE ³	VIGIER ⁴	PECARRÈRE ⁵	MARÉS ⁶	L. TENNISON ⁷	W. TENNISON ⁸	VdE. DAX ⁹	DE LAUNAY ¹⁰	CRACE ¹¹ ,	CLIFFORD ¹²	SEVAISTRE ¹³	CLIFFORD ¹⁴	BEAUCORPS ¹⁵	LORENT ¹⁶	CLERCQ ¹⁷	CLIFFORD ¹⁸	CdE.VERNAY ¹⁹	NAPPER ²⁰	DAVILLIER ²¹
	1834-36	1849	1849 (1851)	1853	1853	1851-53	1851-53	1852	1854	1855	1853-1856	1855	1857-1859	1858	1859	1860	1860-1862	1862	1863	1868-1872
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PATIO																				
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PATIO. DETALLE																				
SEVILLA. CASA DE MONTIJO																				
SEVILLA. ALAMEDA																				
SEVILLA. MUROS DE LA PUERTA DE CORDOBA																				
SEVILLA. MUROS DE LA PUERTA DE CORDOBA																				
SEVILLA. PUERTA DE LA CARNE																				
SEVILLA. PUERTA DE JÉREZ																				
SEVILLA. AYUNTAMIENTO																				
SEVILLA. AYUNTAMIENTO																				
SEVILLA. AYUNTAMIENTO																				
SEVILLA. AYUNTAMIENTO. DETALLE																				
SEVILLA. HOSPITAL DE LA CARIDAD																				
SEVILLA. PLAZA DE TOROS																				
SEVILLA. PLAZA DE TOROS																				
SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL																				
SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL																				
SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL																				
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO DESDE EL GUADALQUIVIR																				


















TÍTULO	D.ROBERTS ²	WHEELHOUSE ³	VIGIER ⁴	PECARRÈRE ⁵	MARÉS ⁶	L. TENNISON ⁷	W. TENNISON ⁸	VdE. DAX ⁹	DE LAUNAY ¹⁰	CRACE ¹¹ ,	CLIFFORD ¹²	SEVAISTRE ¹³	CLIFFORD ¹⁴	BEAUCORPS ¹⁵	LORENT ¹⁶	CLERCQ ¹⁷	CLIFFORD ¹⁸	CdE.VERNAY ¹⁹	NAPPER ²⁰	DAVILLIER ²¹	
	1834-36	1849	1849 (1851)	1853	1853	1851-53	1851-53	1852	1854	1855	1853-1856	1855	1857-1859	1858	1859	1860	1860-1862	1862	1863	1868-1872	
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO. JADINES																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO. VISTA INTERIOR																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO																					
SEVILLA. IGLESIA DE SANTA PAULA																					
SEVILLA. HUERTA DEL RETIRO																					
SEVILLA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO																					
SEVILLA. SANTIPONCE																					
SIMANCAS																					
TALAVERA DE LA REINA																					
TALAVERA DE LA REINA. PUERTA DE SAN PEDRO																					
TARRAGONA. ACUEDUCTO ROMANO																					
TARRAGONA. TORRE DE LOS ESCIPIONES																					
TARRAGONA. CATEDRAL DESDE EL OESTE																					
TARRAGONA. CATEDRAL DESDE EL NORTE																					
TARRAGONA. CATEDRAL. CLAUSTRO																					
TOLEDO. VISTA DESDE EL NORTE																					
TOLEDO. PANORAMA																					

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
TOLEDO. PUENTE Y TORRE DEL MORO																				
TOLEDO. PUENTE DE ALCÁNTARA																				
TOLEDO. PUERTA DEL SOL																				
TOLEDO. PUERTA DEL SOL																				
TOLEDO. PUERTA DEL SOL																				
TOLEDO. PUERTA DE LA BISAGRA																				
TOLEDO. ALCÁZAR																				
TOLEDO. PUERTA DEL ALCÁZAR																				
TOLEDO. INTERIOR DEL ALCÁZAR																				
TOLEDO. INTERIOR DEL ALCÁZAR																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA. DETALLE																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DE LA PRESENTACIÓN																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
TOLEDO. INTERIOR DE LA CATEDRAL																				
TOLEDO. CATEDRAL. SALA CAPITULAR																				
TOLEDO. CATEDRAL. DETALLE TORRE PRINCIPAL																				
TOLEDO. SINAGOGA																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. PUERTA PRINCIPAL																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. VENTANA DEL TRÁNSITO																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. CLAUSTRO																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. CLAUSTRO																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. CLAUSTRO. DETALLE DE UNA VENTANA																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				

























TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
TOLEDO. HOSPITAL DE SANTA CRUZ																				
TOLEDO. HOSPITAL DE SANTA CRUZ																				
TOLEDO. HOSPITAL DE SANTA CRUZ. PATIO, INTERIOR																				
TOLEDO. HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA																				
TOLEDO																				
TOLEDO. ESCUELA MILITAR																				
TOLEDO. CALLE CON LA IGLESIA DE SANTO TOMÉ																				
TOLEDO. CALLE CON LA CATEDRAL AL FONDO																				
VALENCIA. CATEDRAL																				
VALENCIA. PUENTE DE LOS SERRANOS																				
VALENCIA. TORRE DE SANTA CATALINA																				
VALENCIA. PANORAMA																				
VALENCIA. SANGUNTO																				
VALLADOLID. PLAZA DE PORTUGALETE																				
VALLADOLID. NUESTRA SRA. DE LAS ANGUSTIAS																				
VALLADOLID. CASA DONDE NACIÓ FELIPE II																				
VALLADOLID. CASA DONDE NACIÓ FELIPE II																				



























TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
VALLADOLID. SAN PABLO																				
VALLADOLID. SAN PABLO																				
VALLADOLID. SAN PABLO. DETALLE PUERTE PRINCIPAL																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO. INTERIOR PATIO																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO. INTERIOR PATIO																				
VALLADOLID. UNIVERSIDAD																				
VALLADOLID. PALACIO DEL DUQUE DE GONDOMAR																				
VALLADOLID. SANTA CRUZ																				
VALLADOLID. CALLE																				
VALADOLID. CALLE																				
VITORIA																				
YUSTE. VISTA GENERAL																				
YUSTE. MONASTERIO																				
YUSTE. MONASTERIO																				




















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
ZAMORA. VISTA GENERAL																				
ZAMORA. VISTA GENERAL DEL PUENTE																				
ZAMORA. CATEDRAL																				
ZAMORA. CATEDRAL. PUERTA DEL OBISPO																				
ZARAGOZA. VISTA GENERAL DESDE EL TORREERO																				
ZARAGOZA. VISTA DEL PILAR																				
ZARAGOZA. PUENTE SOBRE EL EBRO Y VISTA DE LA SEO																				
ZARAGOZA. CASA DE LOS INFANTES. PATIO																				
ZARAGOZA. CASA DE LOS INFANTES. PATIO																				
ZARAGOZA. CASA DE LOS INFANTES. PATIO																				
ZARAGOZA. FACHADA PRINCIPAL DE SANTA ENGRACIA																				
ZARAGOZA. CASA PALACIO ZAPORTA																				
ZARAGOZA. TORRE NUEVA																				
ZARAGOZA. PLAZA DEL MERCADO																				

1. A TRAVÉS DE ESTA TABLA DESPLEGABLE PRETENDEMOS MOSTRAR LA EVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA, EN EL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE 1834 Y 1867 POR AQUELLOS AUTORES QUE REALIZARON UN CONJUNTO SIGNIFICATIVO DE IMÁGENES, BIEN POR SU NÚMERO O POR SU ORIGINALIDAD. LA TABLA COMIENZA CON LAS LITOGRAFÍAS TOMADAS DE LAS ACUARELAS REALIZADAS POR DAVID ROBERTS DURANTE SU VIAJE A ESPAÑA Y QUE SIRVIERON DE ILUSTRACIÓN AL LIBRO DE THOMAS ROSCOE, *PICTURESQUE SKETCHES IN SPAIN: TAKEN DURING THE YEARS 1832 & 1833* (LONDRES, HODCSON & GRAVES, 1837-1838) PARA ESTABLECER EN QUÉ MEDIDA INSPIRARON LAS IMÁGENES TOMADAS EN FOTOGRAFÍA TOMADAS A PARTIR DE 1849. CIERRA LA TABLA OTRA DE LAS OBRAS ILUSTRADA SOBRE ESPAÑA MÁS DIFUNDIDAS EN EL SIGLO XIX, *L’ESPAGNE PAR LE BARON CH. DAVILLIER ILLUSTRÉE DE 309 GRAVURES DESINÉES SUR BOIS PAR GUSTAVE DORÉ* (PARÍS, HACHETTE ET CIE., 1874). ENTRE AMBAS OBRAS, HEMOS SITUADO LAS FOTOGRAFÍAS, ORGANIZADAS GEOGRÁFICAMENTE POR ORDEN ALFABÉTICO.
2. IMÁGENES DE ARQUITECTURA PUBLICADAS EN LITOGRAFÍA EN LA OBRA DE THOMAS ROSCOE, *PICTURESQUE SKETCHES IN SPAIN: TAKEN DURING THE YEARS 1832 & 1833* (LONDRES, HODCSON & GRAVES, 1837-1838).
3. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CLAUDIUS GALEN WHEELHOUSE DURANTE EL VIAJE QUE REALIZÓ EN 1849.
4. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL VIZCONDE JOSEPH DE VIGIER (1821-94) EN 1849, SI BIEN SUS FOTOGRAFÍAS APARECIERON EN EL *ÁLBUM DE SEVILLA*, PUBLICADO EN 1851.
5. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR ÉMILE PÉCARRÈRE (1816-1904) EN 1853 .
6. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR PAUL ÉMILE MARÉS (1826-1900) EN 1853.
7. IMÁGENES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA PUBLICADAS EN LITOGRAFÍA EN LA OBRA DE LOUISA TENNISON (1819-1882), *CASTILLE AND ANDALUCIA*, LONDRES, RICHARD BENTLEY, 1853.
8. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EDWARD KING TENNISON (1805-1878), PUBLICADAS EN EL ÁLBUM *RECUERDOS DE ESPAÑA*, EN 1853 (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, RICHELIEU, ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE, RESERVE VF- 268 –FOL).
9. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL VIZCONDE LOUIS DAX D’AXAT (1816-1872), PUBLICADAS EN EL ÁLBUM *VISTAS DE PARIS Y ALGUNAS DE OTROS PUNTOS* (REAL BIBLIOTECA, FOT/113).
10. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR ALPHONSE DE LAUNAY (1827-1906), EN 1854.
11. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR JOHN GREGORY CRACE (1809-1889) EN 1855,CONSERVADAS EN SU ÁLBUM PERSONAL (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, Nº INVENTARIO 3815:105-1953, 3815:106-1953, 3815:107-1953, 3815:108-1953, 3815:109-1953).
12. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD (1816¿?-1863) ENTRE 1853 Y 1856. NO SE INCLUYEN LOS TRABAJOS REALIZADOS SOBRE EL CANAL DE ISABEL II.
13. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EUGÈNE SEVAISTRE EN 1855 QUE APARECIERON PUBLICADAS EN EL *ITINERAIRE DESCRIPTIF, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE L’ESPAGNE ET DU PORTUGAL* (HACHETTE, PARÍS, 1859), REDACTADO POR GERMOND DE LAVIGNE.
14. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD (1816¿?-1863) ENTRE 1857 Y 1859.
15. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR JEAN FÉLIX GUSTAVE DE BEAUCORPS (1824-1906) EN 1858.
16. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR JAKOB AUGUST LORENT (1813-1884), REALIZADAS EN 1859, CUYOS NEGATIVOS SE CONSERVAN EN EL INSTITUT FÜR BAUGESCHICHTE DE KARLSRUHE.
17. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR LOUIS CONSTANTIN HENRI FRANÇOIS XAVIER DE CLERQ (1836-1901), EN 1860, RECOGIDAS EN EL TOMO VI DE *VOYAGE EN ORIENT, 1859-1860, VILLES, MONUMETITS ET VUES PITTORESQUES* (MUSÉE D’ORSAY, PHO 1986 133 6).
18. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD (1816¿?-1863) ENTRE 1860 Y 1862.
19. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL CONDE LOUIS DE VERNAY (1825-¿?), EN TORNÓ A 1862. LAS IMÁGENES DE MONTSERRAT SE CONSERVAN EN EL *ÁLBUM DE MONTSERRAT* (REAL BIBLIOTECA, FOT/109).
20. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR ROBERT PETERS NAPPER (1819-1867) EN 1863.
21. IMÁGENES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA PUBLICADAS EN LITOGRAFÍA EN LA OBRA DE CHARLES DAVILLIER , *L’ESPAGNE PAR LE BARON CH. DAVILLIER ILLUSTRÉE DE 309 GRAVURES DESINÉES SUR BOIS PAR GUSTAVE DORÉ* (PARÍS, HACHETTE ET CIE., 1874).





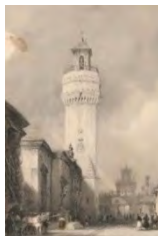



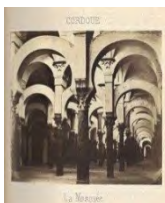























IMÁGENES DE ESPAÑA EN LITOGRAFÍA Y FOTOGRAFÍA ENTRE 1834 Y 1867¹

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAVY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
ALGECIRAS																				
ALICANTE. CASAS CONSISTORIALES																				
ALMERÍA. VISTA GENERAL																				
ANTEQUERA																				
ÁLBA DE TORMES. PALACIO DUQUES DE ÁLBA																				
ÁRANJUEZ. CASA DEL LABRADOR																				
ÁRANJUEZ. PALACIO.REAL																				
ÁRANJUEZ. PALACIO DEL INFANTE																				
ARANJUEZ. EL PALACIO Y EL TAJO																				
ARCOS DE LA FRONTERA																				
ARCOS DE LA FRONTERA																				
ÁVILA. VISTA DESDE LA VÍA FÉRREA																				
ÁVILA. PUERTA DEL ALCÁZAR																				
ÁVILA. PUERTA FRONTAL OESTE																				
ÁVILA. PUERTA DE LA CATEDRAL FORMANDO PARTE DE LA MURALLA																				
ÁVILA. CALLE																				
BARCELONA. VISTA DE LA RAMBLA DE LAS FLORES DE BARCELONA																				
BARCELONA. SANTA MARÍA DEL MAR. PUERTA PRINCIPAL																				
BARCELONA. PLAZA DEL PALACIO DE LA REINA																				
BARCELONA. PALACIO DE LA REINA																				
BARCELONA. FACHADA PRINCIPAL DE LA ADUANA																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
BARCELONA. PASEO DESDE EL MUELLE A LA PLAZA DE PALACIO																				
BARCELONA. MONUMENTO DEDICADO A LA REINA POR EL INSTITUTO AGRÍCOLA																				
BARCELONA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL																				
BARCELONA. LA LONJA																				
BARCELONA. TEATRO DEL LICEO Y CASINO																				
BARCELONA. MURALLA DEL MAR Y CASTILLO DE MONTJUÏC																				
BARCELONA. MURALLA DEL MAR Y CASTILLO DE MONTJUÏC																				
BARCELONA. VISTA GENERAL DESDE MONTJUÏC																				
BARCELONA. VISTA GENERAL DESDE MONTJUÏC																				
BARCELONA. PLAZA REAL																				
BARCELONA. PLAZA DE MEDINACELI																				
BARCELONA. MONTJUÏC																				
BARCELONA. PRISIÓN DE LA INQUISICIÓN																				
BENAVENTE. CASTILLO DE LOS PIMENTEL																				
BENAVENTE. HOSPITAL																				
BENAVENTE. IGLESIA DE STA. MARÍA DE AZOGUE																				
BUJEDO. CONVENTO																				
BURGOS. VISTA GENERAL DESDE EL SUDOESTE																				
BURGOS.																				
BURGOS. CATEDRAL																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
BURGOS. CATEDRAL, EXTERIOR DESDE EL SUDOESTE																				
BURGOS. TORRE NORDESTE DE LA CATEDRAL																				
BURGOS. CATEDRAL. VISTA DEL CRUCERO SUR																				
BURGOS. CATEDRAL. VISTA DEL SARMENTAL																				
BURGOS. CATEDRAL. PUERTA DE LA CORONACIÓN																				
BURGOS. CATEDRAL. FAROL EN EL CIMBORRIO																				
BURGOS. CATEDRAL. CAPILLA DEL CONDESTABLE																				
BURGOS. ESCALERA DESDE EL TRANSEPTO NORTE																				
BURGOS. IGLESIA DE SAN ESTEBAN																				
BURGOS. IGLESIA DE SAN LESMES, PUERTA																				
BURGOS. CASA MIRANDA																				
BURGOS. AYUNTAMIENTO																				
BURGOS. ARCO DE FERNAN GONZÁLEZ																				
BURGOS. ARCO DE SANTA MARÍA																				
BURGOS. ARCO DE SANTA MARÍA																				
























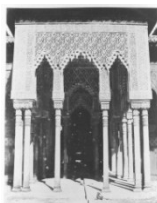







[illegible]






















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
CÓRDOBA. LA PUERTA DE																					
CÓRDOBA. PANORAMA																					
CÓRDOBA. PLAZA DE TOROS																					
CÓRDOBA. ALCÁZAR																					
CÓRDOBA. TORRE DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS																					
CÓRDOBA. MEZQUITA																					
CÓRDOBA. LA MEZQUITA																					
CÓRDOBA. CAPILLA DE ZANZARRÓN																					
CÓRDOBA																					
CÓRDOBA. CASA DE EXPÓSITOS																					
CÓRDOBA. VISTA DEL GUADALQUIVIR.																					
CUACOS																					
CUENCA																					
CHINCHILLA. CASTILLO (VALENCIA)																					
EL ESCORIAL. VISTA PANORÁMICA																					
EL ESCORIAL – FACHADA																					
EL ESCORIAL. VISTA MERIDIONAL																					

























[illegible]

















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
GRANADA. LA ALHAMBRA. VISTA DEL DARRO																				
GRANADA. LA ALHAMBRA. VISTA DESDE LOS MÁRTIRES																				
GRANADA. VISTA DESDE EL ALBAICÍN																				
GRANADA. LA ALHAMBRA. VISTA DESDE LA ALAMEDA																				
GRANADA. LA ALAMEDA Y EL JARDÍN DE D. CARLOS CALDERÓN																				
GRANADA. EL ALBAICÍN DESDE LA ALHAMBRA																				
GRANADA. VISTA GENERAL																				
GRANADA. VISTA GENERAL																				
GRANADA. IGLESIA																				
GRANADA. ALHAMBRA DESDE SAN NICOLÁS																				
GRANADA. LA ALHAMBRA. TORRE DE LA VELA																				
GRANADA. VISTA GENERAL																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRE DE LAS AGUAS																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRE DE LOS PICOS																				
GRANADA. ALHAMBRA. MOLINO ÁRABE Y TORRE DE COMARES																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRES BERMEJAS																				
GRANADA. ALHAMBRA. TORRE DE COMARES																				
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DE LA JUSTICIA																				
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DEL VINO																				
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DEL VINO																				


TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA DE LA JUSTICIA																					
GRANADA. ALHAMBRA. PALACIO DE CARLOS V																					
GRANADA. ALHAMBRA. PALACIO DE CARLOS V																					
GRANADA. ALHAMBRA. ORATORIO INMEDIATO AL MEXUAR																					
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO Y TORRE DE COMARES							 														
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE COMARES. FRENTE MERIDIONAL													 	 							
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE COMARES. FRENTE MERIDIONAL. DETALLE																					
GRANADA, ALHAMBRA. PÓRTICO SEPTENTRIONAL DEL PATIO DE COMARES														 	 						
GRANADA, ALHAMBRA. PÓRTICO SEPTENTRIONAL DEL PATIO DE COMARES. DETALLE																					
GRANADA, ALHAMBRA. PÓRTICO SEPTENTRIONAL DEL PATIO DE COMARES. PUERTA DE INGRESO A LA SALA DE COMARES																					
GRANADA, ALHAMBRA. BALCÓN DE LA SALA DE COMARES																					
GRANADA, ALHAMBRA. BALCÓN DE LA SALA DE COMARES																					
GRANADA. LA ALHAMBRA. SALA DE LAS CAMAS, INGRESO AL BAÑO REAL																					
GRANADA. ALHAMBRA. PUERTA QUE CONDUCE AL PATIO DE LOS LEONES													 								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES DESDE LAS SALAS INTERIORES				 																	



































TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872				
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES DESDE LA SALA DE LOS REYES																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
																								
GRANADA. ALHAMBRA. PATIO DE LOS LEONES																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE TEMPLETE																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								
																								
GRANADA. PATIO DE LOS LEONES. DETALLE DE LAS ARQUERÍAS																								




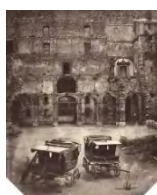



















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																				
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																				
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																				
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																				
GUADALAJARA. PALACIO DEL INFANTADO. INTERIOR																				
GUADALAJARA. CONVENTO DE SAN FRANCISCO																				
ILLESCAS. TOLEDO																				
IRÓN. VISTA DESDE EL BIDASOA																				
ITALICA. RUINAS DEL ANFITEATRO																				
JAÉN. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD Y LA CATEDRAL																				
JAÉN. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD Y EL CASTILLO																				
JAÉN. VISTA GENERAL, CON LA CATEDRAL																				
JARANDILLA. CASTILLO DEL DUQUE DE FRÍAS																				
JARANDILLA. CASTILLO DEL DUQUE DE FRÍAS																				
JÉREZ. CARTUJA. INTERIOR DE SAN MIGUEL																				
																				
																				
JEREZ. PUERTA DE SAN MIGUEL																				
JEREZ. PUERTA DE SANTIAGO																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO																				
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO																				
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO. FACHADA A LOS JARDINES																				
LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO. COLEGIATA																				
LANJARÓN																				
LEÓN. CATEDRAL. PARTE POSTERIOR																				
LEÓN. CATEDRAL. PARTE POSTERIOR																				
LEÓN. CATEDRAL, FACHADA PRINCIPAL																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL. PUERTA OESTE																				
LEÓN. CATEDRAL. FACHADA PRINCIPAL. PUERTA OESTE																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS, ENTRADA																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS, DETALLE DE LA FACHADA																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN MARCOS, DETALLE DE LA FACHADA																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN ISIDRO																				
LEÓN. CONVENTO DE SAN ISIDRO, PORTAL																				
LÉRIDA. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD																				
LÉRIDA. VISTA GENERAL, FORTALEZA																				
LOGROÑO. VISTA GENERAL																				
LOGROÑO. CALLE MAYOR Y CATEDRAL																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
LOGROÑO. SAN BARTOLOMEO																				
MADRID. VISTA GENERAL																				
MADRID. PALACIO REAL DESDE EL ESTANQUE DE LA CASA DE CAMPO																				
MADRID. PALACIO REAL																				
																				
																				
MADRID. PALACIO REAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA ORIENTAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA A LA PLAZA DE ORIENTE																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA A LA PLAZA DE ORIENTE																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA PRINCIPAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA PRINCIPAL																				
MADRID. PALACIO REAL. FACHADA PRINCIPAL																				
MADRID. PALACIO REAL																				
MADRID. CASA DEL DUQUE DE OSUNA																				
MADRID. CASA DEL DUQUE DE OSUNA. FACHADA																				
MADRID. IGLESIA DE LAS SALEAS																				
MADRID. IGLESIA DE LAS SALEAS NUEVAS																				
MADRID. HOSPITAL DE LA LATINA																				
MADRID. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR																				
MADRID. LAS CORTES																				





























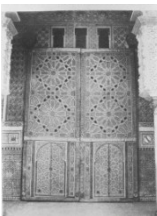

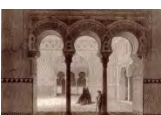

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
MADRID. LAS CORTES. FACHADA																				
MADRID. SAN JERÓNIMO																				
MADRID. IGLESIA DE LOS JERÓNIMOS																				
MADRID. OBSERVATORIO ASTRONÓMICO																				
MADRID. CALLE SAN BERNARDO																				
MADRID. MUSEO DEL PRADO																				
MADRID. PUERTA DE ALCALÁ																				
MADRID. CALLE DE ALCALÁ CON LA CIBELES																				
MADRID. PUERTA DEL SOL. PANORÁMICA																				
MADRID. PUERTA DEL SOL																				
MADRID. PUERTA DEL SOL																				
MADRID. PUERTA DEL SOL																				
MADRID. PUERTA DEL SOL																				
MADRID. PUERTA DEL SOL																				
MADRID. PUERTA DEL SOL																				
MADRID. PLAZA MAYOR																				
MADRID. PLAZA DE TOROS																				
MADRID. VISTA DEL HOSPICIO																				
MADRID. PUERTA DE TOLEDO																				
MADRID. PUENTE DE TOLEDO																				
MÁLAGA. VISTA GENERAL																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
MALAGA. VISTA GENERAL																				
MALAGA. VISTA GENERAL																				
MALAGA. EL MUELLE Y LA CETADRAL DESDE EL MAR																				
MÁLAGA. CATEDRAL																				
MÁLAGA. LA ALAMEDA																				
MÁLAGA. LA ADUANA Y EL CASTILLO DE GIBRALFARO																				
MANRESA. LA COLEGIATA																				
MANRESA. PUENTE ROMANO DESDE EL FERROCARRIL																				
MANRESA. SAN IGNACIO DE LOYOLA																				
MARTORELL. PUENTE DEL DIABLO																				
MEDINA DEL CAMPO. VISTA DEL PUEBLO																				
MEDINA DEL CAMPO. CASTILLO DE LA MOTA																				
MEDINA DEL CAMPO. CASTILLO DE LA MOTA																				
MÉRIDA. PUENTE ROMANO																				
MÉRIDA. PUENTE ROMANO																				
MÉRIDA. ACUEDUCTO DE LOS MILAGROS																				
MÉRIDA. TEATRO ROMANO																				
MIRANDA DE EBRO																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				




















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MONTSERRAT. BASÍLICA																				
MURCIA. VISTA GENERAL DE LA CIUDAD																				
MURCIA. FACHADA PRINCIPAL DEL CATEDRAL																				
MURCIA. CATEDRAL. PUERTA DE LOS APÓSTOLES																				
ORIHUELA																				
ORIHUELA. PUERTA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO																				
OROPESA. VISTA GENERAL																				
OROPESA. CASTILLO																				
OROPESA. IGLESIA DE SANTA MARÍA																				
OVIEDO. VISTA DE LA CALLE Y TORRE DE LA CATEDRAL																				
OVIEDO. TORRE DE LA CATEDRAL																				
OVIEDO. CLAUSTRO DE LA CATEDRAL																				
OVIEDO. SAN MIGUEL DE LILLO																				
PALMA DE MALLORCA. VISTA DE LA CATEDRAL Y DEL CASTILLO REAL																				

















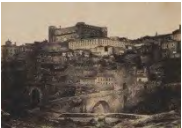











[illegible]



















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
SEVILLA. DESDE LA CRUZ DEL CAMPO																				
SEVILLA. EL GUADALQUIVIR																				
SEVILLA. PUENTE DE TRIANA																				
SEVILLA. TORRE DEL ORO.																				
SEVILLA. PUERTA DE LA SINAGOGA																				
SEVILLA. PLAZA REAL Y PROCESIÓN DEL CORPUS																				
SEVILLA. PLAZA DE SAN FRANCISCO																				
SEVILLA. PLAZA DE SAN FRANCISCO																				
SEVILLA. PLAZA DE SAN FRANCISCO																				
SEVILLA. PLAZA DE LA MAGDALENA																				
SEVILLA. CASA DE MURILLO																				
SEVILLA. VISTA DE LA FÁBRICA DE TABACOS																				
SEVILLA. VISTA DE LA CIUDAD DESDE LA CATEDRAL																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. JARDINES																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. JARDINES Y KIOSKO DE CARLOS V																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. FACHADA INTERIOR DESDE LOS JARDINES DE LOS ALCÁZARES																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. GALERÍA DEL CARLOS V.																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																				
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																				









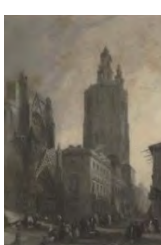

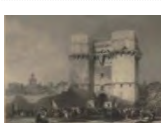
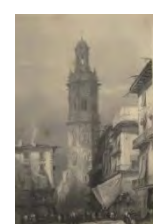






TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872						
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PUERTA DE ENTRADA																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO DE LAS MUÑECAS																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. PATIO GRANDE																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. SALA DE LOS EMBAJADORES																										
SEVILLA. REALES ALCÁZARES. SALA DE LOS EMBAJADORES. TRES ARCOS																										






















TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872	
SEVILLA. VISTA DE LA CATEDRAL A VUELO DE PÁJARO																					
SEVILLA. VISTA DE LA CATEDRAL Y LA GIRALDA DESDE LA PLAZA DEL TRIUNFO																					
SEVILLA. VISTA DE LA CATEDRAL Y LA GIRALDA DESDE LA PLAZA DEL TRIUNFO																					
SEVILLA. LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. TORRE DE LA GIRALDA																					
SEVILLA. CATEDRAL. VISTA LATERAL																					
SEVILLA. CATEDRAL. VISTA DEL LATERAL																					
SEVILLA. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																					
SEVILLA. PUERTA DE LA CATEDRAL																					
SEVILLA. INTERIOR DE LA CATEDRAL																					
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PUERTA DE ENTRADA																					
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PATIO																					


















TÍTULO	D.ROBERTS ²	WHEELHOUSE ³	VIGIER ⁴	PECARRÈRE ⁵	MARÉS ⁶	L. TENNISON ⁷	W. TENNISON ⁸	VdE. DAX ⁹	DE LAUNAY ¹⁰	CRACE ¹¹ ,	CLIFFORD ¹²	SEVAISTRE ¹³	CLIFFORD ¹⁴	BEAUCORPS ¹⁵	LORENT ¹⁶	CLERCQ ¹⁷	CLIFFORD ¹⁸	CDe.VERNAY ¹⁹	NAPPER ²⁰	DAVILLIER ²¹	
	1834-36	1849	1849 (1851)	1853	1853	1851-53	1851-53	1852	1854	1855	1853-1856	1855	1857-1859	1858	1859	1860	1860-1862	1862	1863	1868-1872	
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PATIO																					
SEVILLA. CASA DE PILATOS. PATIO. DETALLE																					
SEVILLA. CASA DE MONTIJO																					
SEVILLA. ALAMEDA																					
SEVILLA. MUROS DE LA PUERTA DE CORDOBA																					
SEVILLA. MUROS DE LA PUERTA DE CORDOBA																					
SEVILLA. PUERTA DE LA CARNE																					
SEVILLA. PUERTA DE JÉREZ																					
SEVILLA. AYUNTAMIENTO																					
SEVILLA. AYUNTAMIENTO																					
SEVILLA. AYUNTAMIENTO																					
SEVILLA. AYUNTAMIENTO. DETALLE																					
SEVILLA. HOSPITAL DE LA CARIDAD																					
SEVILLA. PLAZA DE TOROS																					
SEVILLA. PLAZA DE TOROS																					
SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL																					
SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL																					
SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL																					
SEVILLA. PALACIO DE SAN TELMO DESDE EL GUADALQUIVIR																					

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
TOLEDO. PUENTE Y TORRE DEL MORO																				
TOLEDO. PUENTE DE ALCÁNTARA																				
TOLEDO. PUERTA DEL SOL																				
TOLEDO. PUERTA DEL SOL																				
TOLEDO. PUERTA DEL SOL																				
TOLEDO. PUERTA DE LA BISAGRA																				
TOLEDO. ALCÁZAR																				
TOLEDO. PUERTA DEL ALCÁZAR																				
TOLEDO. INTERIOR DEL ALCÁZAR																				
TOLEDO. INTERIOR DEL ALCÁZAR																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DEL PERDÓN																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA. DETALLE																				
TOLEDO. CATEDRAL. PUERTA DE LA PRESENTACIÓN																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAV ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
TOLEDO. INTERIOR DE LA CATEDRAL																				
TOLEDO. CATEDRAL. SALA CAPITULAR																				
TOLEDO. CATEDRAL. DETALLE TORRE PRINCIPAL																				
TOLEDO. SINAGOGA																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. PUERTA PRINCIPAL																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. VENTANA DEL TRÁNSITO																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. CLAUSTRO																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. CLAUSTRO																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES. CLAUSTRO. DETALLE DE UNA VENTANA																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				
TOLEDO. SAN JUAN DE LOS REYES																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
TOLEDO. HOSPITAL DE SANTA CRUZ																				
TOLEDO. HOSPITAL DE SANTA CRUZ																				
TOLEDO. HOSPITAL DE SANTA CRUZ. PATIO, INTERIOR																				
TOLEDO. HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA																				
TOLEDO																				
TOLEDO. ESCUELA MILITAR																				
TOLEDO. CALLE CON LA IGLESIA DE SANTO TOMÉ																				
TOLEDO. CALLE CON LA CATEDRAL AL FONDO																				
VALENCIA. CATEDRAL																				
VALENCIA. PUENTE DE LOS SERRANOS																				
VALENCIA. TORRE DE SANTA CATALINA																				
VALENCIA. PANORAMA																				
VALENCIA. SANGUNTO																				
VALLADOLID. PLAZA DE PORTUGALETE																				
VALLADOLID. NUESTRA SRA. DE LAS ANGUSTIAS																				
VALLADOLID. CASA DONDE NACIÓ FELIPE II																				
VALLADOLID. CASA DONDE NACIÓ FELIPE II																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÉRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	CDe.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
VALLADOLID. SAN PABLO																				
VALLADOLID. SAN PABLO																				
VALLADOLID. SAN PABLO. DETALLE PUERTE PRINCIPAL																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO. INTERIOR PATIO																				
VALLADOLID. SAN GREGORIO. INTERIOR PATIO																				
VALLADOLID. UNIVERSIDAD																				
VALLADOLID. PALACIO DEL DUQUE DE GONDOMAR																				
VALLADOLID. SANTA CRUZ																				
VALLADOLID. CALLE																				
VALADOLID. CALLE																				
VITORIA																				
YUSTE. VISTA GENERAL																				
YUSTE. MONASTERIO																				
YUSTE. MONASTERIO																				

TÍTULO	D.ROBERTS ² 1834-36	WHEELHOUSE ³ 1849	VIGIER ⁴ 1849 (1851)	PECARRÈRE ⁵ 1853	MARÉS ⁶ 1853	L. TENNISON ⁷ 1851-53	W. TENNISON ⁸ 1851-53	Vde. DAX ⁹ 1852	DE LAUNAY ¹⁰ 1854	CRACE ¹¹ , 1855	CLIFFORD ¹² 1853-1856	SEVAISTRE ¹³ 1855	CLIFFORD ¹⁴ 1857-1859	BEAUCORPS ¹⁵ 1858	LORENT ¹⁶ 1859	CLERCQ ¹⁷ 1860	CLIFFORD ¹⁸ 1860-1862	Cde.VERNAY ¹⁹ 1862	NAPPER ²⁰ 1863	DAVILLIER ²¹ 1868-1872
ZAMORA. VISTA GENERAL																				
ZAMORA. VISTA GENERAL DEL PUENTE																				
ZAMORA. CATEDRAL																				
ZAMORA. CATEDRAL. PUERTA DEL OBISPO																				
ZARAGOZA. VISTA GENERAL DESDE EL TORREERO																				
ZARAGOZA. VISTA DEL PILAR																				
ZARAGOZA. PUENTE SOBRE EL EBRO Y VISTA DE LA SEO																				
ZARAGOZA. CASA DE LOS INFANTES. PATIO																				
ZARAGOZA. CASA DE LOS INFANTES. PATIO																				
ZARAGOZA. CASA DE LOS INFANTES. PATIO																				
ZARAGOZA. FACHADA PRINCIPAL DE SANTA ENGRACIA																				
ZARAGOZA. CASA PALACIO ZAPORTA																				
ZARAGOZA. TORRE NUEVA																				
ZARAGOZA. PLAZA DEL MERCADO																				

1. A TRAVÉS DE ESTA TABLA DESPLEGABLE PRETENDEMOS MOSTRAR LA EVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA, EN EL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE 1834 Y 1867 POR AQUELLOS AUTORES QUE REALIZARON UN CONJUNTO SIGNIFICATIVO DE IMÁGENES, BIEN POR SU NÚMERO O POR SU ORIGINALIDAD. LA TABLA COMIENZA CON LAS LITOGRAFÍAS TOMADAS DE LAS ACUARELAS REALIZADAS POR DAVID ROBERTS DURANTE SU VIAJE A ESPAÑA Y QUE SIRVIERON DE ILUSTRACIÓN AL LIBRO DE THOMAS ROSCOE, *PICTURESQUE SKETCHES IN SPAIN: TAKEN DURING THE YEARS 1832 & 1833* (LONDRES, HODCSON & GRAVES, 1837-1838) PARA ESTABLECER EN QUÉ MEDIDA INSPIRARON LAS IMÁGENES TOMADAS EN FOTOGRAFÍA TOMADAS A PARTIR DE 1849. CIERRA LA TABLA OTRA DE LAS OBRAS ILUSTRADA SOBRE ESPAÑA MÁS DIFUNDIDAS EN EL SIGLO XIX, *L’ESPAGNE PAR LE BARON CH. DAVILLIER ILLUSTRÉE DE 309 GRAVURES DESINÉES SUR BOIS PAR GUSTAVE DORÉ* (PARÍS, HACHETTE ET CIE., 1874). ENTRE AMBAS OBRAS, HEMOS SITUADO LAS FOTOGRAFÍAS, ORGANIZADAS GEOGRÁFICAMENTE POR ORDEN ALFABÉTICO.
2. IMÁGENES DE ARQUITECTURA PUBLICADAS EN LITOGRAFÍA EN LA OBRA DE THOMAS ROSCOE, *PICTURESQUE SKETCHES IN SPAIN: TAKEN DURING THE YEARS 1832 & 1833* (LONDRES, HODCSON & GRAVES, 1837-1838).
3. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CLAUDIUS GALEN WHEELHOUSE DURANTE EL VIAJE QUE REALIZÓ EN 1849.
4. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL VIZCONDE JOSEPH DE VIGIER (1821-94) EN 1849, SI BIEN SUS FOTOGRAFÍAS APARECIERON EN EL *ÁLBUM DE SEVILLA*, PUBLICADO EN 1851.
5. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR ÉMILE PÉCARRÈRE (1816-1904) EN 1853 .
6. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR PAUL ÉMILE MARÉS (1826-1900) EN 1853.
7. IMÁGENES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA PUBLICADAS EN LITOGRAFÍA EN LA OBRA DE LOUISA TENNISON (1819-1882), *CASTILLE AND ANDALUCIA*, LONDRES, RICHARD BENTLEY, 1853.
8. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EDWARD KING TENNISON (1805-1878), PUBLICADAS EN EL ÁLBUM *RECUERDOS DE ESPAÑA*, EN 1853 (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, RICHELIEU, ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE, RESERVE VF- 268 –FOL).
9. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL VIZCONDE LOUIS DAX D’AXAT (1816-1872), PUBLICADAS EN EL ÁLBUM *VISTAS DE PARIS Y ALGUNAS DE OTROS PUNTOS* (REAL BIBLIOTECA, FOT/113).
10. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR ALPHONSE DE LAUNAY (1827-1906), EN 1854.
11. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR JOHN GREGORY CRACE (1809-1889) EN 1855,CONSERVADAS EN SU ÁLBUM PERSONAL (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, Nº INVENTARIO 3815:105-1953, 3815:106-1953, 3815:107-1953, 3815:108-1953, 3815:109-1953).
12. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD (1816¿?-1863) ENTRE 1853 Y 1856. NO SE INCLUYEN LOS TRABAJOS REALIZADOS SOBRE EL CANAL DE ISABEL II.
13. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EUGÈNE SEVAISTRE EN 1855 QUE APARECIERON PUBLICADAS EN EL *ITINERAIRE DESCRIPTIF, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE L’ESPAGNE ET DU PORTUGAL* (HACHETTE, PARÍS, 1859), REDACTADO POR GERMOND DE LAVIGNE.
14. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD (1816¿?-1863) ENTRE 1857 Y 1859.
15. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR JEAN FÉLIX GUSTAVE DE BEAUCORPS (1824-1906) EN 1858.
16. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR JAKOB AUGUST LORENT (1813-1884), REALIZADAS EN 1859, CUYOS NEGATIVOS SE CONSERVAN EN EL INSTITUT FÜR BAUGESCHICHTE DE KARLSRUHE.
17. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR LOUIS CONSTANTIN HENRI FRANÇOIS XAVIER DE CLERQ (1836-1901), EN 1860, RECOGIDAS EN EL TOMO VI DE *VOYAGE EN ORIENT, 1859-1860, VILLES, MONUMETITS ET VUES PITTORESQUES* (MUSÉE D’ORSAY, PHO 1986 133 6).
18. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD (1816¿?-1863) ENTRE 1860 Y 1862.
19. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL CONDE LOUIS DE VERNAY (1825-¿?), EN TORNÓ A 1862. LAS IMÁGENES DE MONTSERRAT SE CONSERVAN EN EL *ÁLBUM DE MONTSERRAT* (REAL BIBLIOTECA, FOT/109).
20. FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR ROBERT PETERS NAPPER (1819-1867) EN 1863.
21. IMÁGENES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA PUBLICADAS EN LITOGRAFÍA EN LA OBRA DE CHARLES DAVILLIER , *L’ESPAGNE PAR LE BARON CH. DAVILLIER ILLUSTRÉE DE 309 GRAVURES DESINÉES SUR BOIS PAR GUSTAVE DORÉ* (PARÍS, HACHETTE ET CIE., 1874).